

MÉTHODE

Élémentaire et abrégée

d'Harmonie et d'Accompagnement

Suivi d'Exercices gradués et dans tous les tons, par l'étude desquels les Amateurs pourront arriver promptement à accompagner la basse chiffrée et la partition

PAR

F. J. FÉTIS

Professeur de Composition à l'École Royale de Musique.

Prix 15f

A PARIS

A la Nouveauté, au Magasin de Musique et d'Instrumens de PH. PETIT Succr. de P. Gaveaux,

Rue Vivienne, No. 18, cidevant Passage Feydeau.

AVERTISSEMENT.

Je ne prétends point discuter ici le mérite des nombreux traités d'Harmonie qui ont précédé ce petit ouvrage; je dirai seulement que celui ci est autre chose. Les Auteurs de ces traités ont eu pour but d'enseigner l'Art d'écrire la Musique à plusieurs parties: je ne me propose que d'instruire des Accompagnateurs.

La Composition à plusieurs parties est une science qu'on désigne sous le nom de *Contrepoint*; c'est Celle que Mr REICHA et moi enseignons à l'Ecole Royale de Musique. Elle est fondée sur d'autres considérations que celles des Accords pris isolément. J'en ai développé les principes dans un traité qui paraîtra sous peu. Quant à l'Harmonie proprement dite, je la considère sous deux rapports: 1° comme moyen d'exciter en nous le sentiment harmonieux, par l'usage de l'accompagnement du Clavier, (c'est ce que j'enseigne ici); 2° comme tableau Synoptique des connoissances acquises par l'étude du Contrepoint.

Au reste, en ne considérant l'Harmonie que sous le rapport de l'Accompagnement, je ne fais que suivre la méthode des anciennes Ecoles d'Italie, qui n'y ont jamais vu autre chose, et qui ont formé les meilleurs Accompagnateurs.

On trouvera ici bien peu d'Accords, et une simplicité qui pourra sembler puérile aux savants; mais ils verront bien que ce n'est point pour eux que j'écris. Je dois cependant déclarer que je crois avoir compris toutes les Harmonies admissibles dans mes Classifications, et que le reste me parait inutile ou dangereux.

MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE ET ABRÉGÉE

D'HARMONIE ET D'ACCOMPAGNEMENT.

INTRODUCTION.

1º Les sensations produites en nous par la Musique naissent de deux causes, l'une est le Chant, désigné communément par le nom de *Mélodie;* l'autre est l'Accompagnement de ce même Chant, auquel on donne le nom d'*Harmonie.* La Mélodie, fruit de l'imagination, n'est soumise à d'autres règles que celles du goût et quelquefois de la fantaisie, qui, selon les temps et les lieux, admettent ou rejettent certaines formes; l'Harmonie, plus positive, est régie par des loix immuables, dont la connaissance est nécessaire au Musicien qui veut plaire aux oreilles exercées.

2º L'Accompagnement se compose de réunions de sons simultanées plus ou moins nombreuses, auxquelles on donne le nom d'*Accords.* La formation de ces Accords, les loix de leur succession, les diverses modifications qu'ils peuvent subir, constituent les éléments d'une science qu'on désigne particulierement par le nom d'Harmonie. L'Art de l'accompagnement n'est que l'application de cette science sur le Clavier.

3º On conçoit que les Accords les plus simples sont ceux de deux sons: ceux là prennent le nom d'*Intervalles,* mot qui n'indique que la distance d'un son à l'autre.

L'Accord le plus compliqué pouvant se réduire à l'analyse des sons pris deux à deux, la connoissance des Intervalles est donc une introduction nécessaire à celle de l'Harmonie complexe: c'est aussi par l'exposé de leur théorie que je commencerai.

CHAPITRE I.er

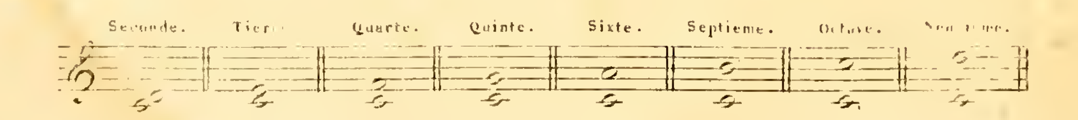
DES INTERVALLES.

I. DU NOM DES INTERVALLES.

4.° L'intervalle le plus petit, apréciable à l'oreille, tant dans la Mélodie que dans l'Harmonie, s'appelle *demi-ton* c'est la différence d'intonation qu'on remarque entre le son produit par une touche blanche du Clavier, et celui de la touche noire la plus voisine, comme d'UT ♮ à UT ♯. Il sert de point de comparaison à tous les autres; car un intervalle, quel qu'il soit, est composé de plus ou moins de *demi-tons*. Le ton est formé de deux demi-tons.

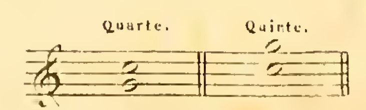
5.° On exprime par des noms numériques la distance comprise entre les deux sons d'un intervalle; ainsi la différence de deux sons voisins, comme UT et RE, s'appelle *Seconde*; deux sons séparés par un troisième, comme UT et MI, s'appellent *Tierce*, et ainsi de suite *Quarte*, *Quinte*, *Sixte*, *Septième*, *Octave*, *Neuvième*, etc, selon le nombre de dégrés compris entre les deux termes de l'intervalle.

EXEMPLES.
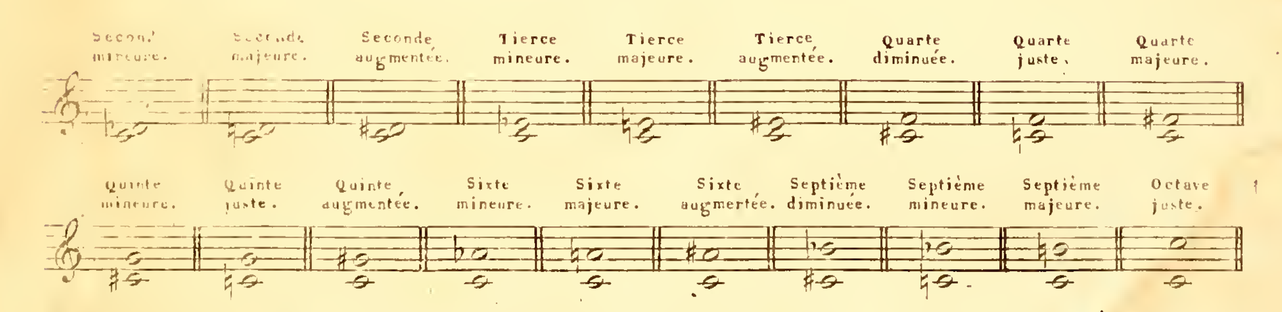


Remarquez que, pour éviter toute équivoque, on est convenu de compter les intervalles en montant, c'est-à-dire en partant du son le plus grave. Sans cette précaution, il seroit difficile de résoudre les questions les plus simples par exemple, celle ci: *Quel intervalle forment entre elles les notes* UT et SOL? car si le SOL est au dessous de l'UT, il en résultera une *Quarte*; s'il est au dessus, ce sera une *Quinte*.

EXEMPLE.



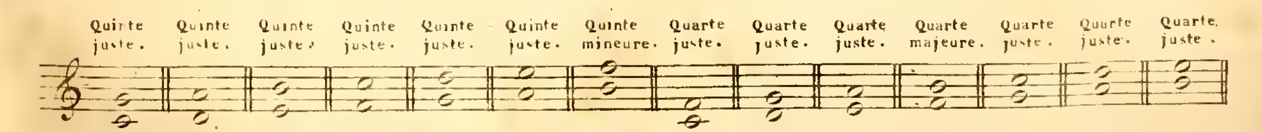
6°. Pour déterminer les intervalles avec précision, ce n'étoit point assez de les diviser en *Seconde, Tierce, Quarte*, etc, car chacun de ces intervalles peut se présenter à nous sous plusieurs aspects : en effet les intervalles d'UT à RE ♭, d'UT à RE ♮, d'UT à RE ♯, sont autant de Secondes; cependant il s'en faut bien que l'effet de l'une soit celui de l'autre. Le nom de la note n'est ici que pour l'esprit; pour l'oreille, RE ♭, RE ♮ et RE ♯, sont trois sons différents. Il étoit donc nécessaire de joindre, au nom de l'intervalle, un adjectif qui indiquât sa qualité: c'est ce que l'on a fait, en appelant *Mineur* tout intervalle qui se présente dans la moindre extention que puisse comporter le ton et le mode; *Majeur*, celui qui, relativement au ton et au mode, est dans la plus grande extention possible; *Justes*, certains intervalles qui, quelque soit le mode, sont toujours dans le même état, entre certaines notes de la gamme; *Diminués* et *Augmentés*, ceux qui par l'effet de quelque signe étranger, sortent momentanément de l'état naturel au ton et au mode.

EXEMPLES.



Ces exemples expliquent ce que j'ai dit précédemment. En effet; la Tierce mineure résulte naturellement du ton d'UT, mode mineur, dans lequel trois bémols sont à la clef, dans cet ordre ; la Tierce majeure est la conséquence du ton d'UT, mode majeur, dans lequel il n'y a ni ♭, ni ♯, à la clef; mais la Tierce augmentée n'est conforme à la constitution d'aucun ton; car il n'en est point où le MI soit accompagné d'un ♯, tandis que l'UT est ♮: ce n'est que par des altérations momentanées que de pareils intervalles sont admis dans l'harmonie. Quant à la Quarte, à la Quinte et à l'Octave, elles sont naturellement justes entre toutes les notes d'un ton majeur, excepté entre la quatrième et la septième, qui donnent une Quarte majeure et une Quinte mineure.
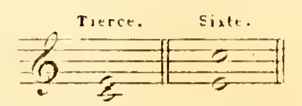
EXEMPLES.



II. DU RENVERSEMENT DES INTERVALLES.

7. Si l'on veut connoître l'intervalle que forment deux notes données, on ne tarde point à s'appercevoir qu'elles peuvent être dans une position ou supérieure, ou inférieure, à l'égard l'une de l'autre, et que de la différence de position naissent deux intervalles différents. Soient, par exemple, UT ♮, et MI ♮: si UT est la note inférieure, MI formera contre elle une Tierce majeure; si, au contraire, MI est la note inférieure, UT sera à la distance d'une Sixte mineure.

EXEMPLE.



Cette faculté de mutation dans la position respective des notes s'appelle *Renversement des intervalles*. Une Tierce renversée produit une Sixte; une Quarte produit une Quinte; une Quinte produit une Quarte; une Sixte produit une Tierce; de la Seconde renversée nait la Septième, et de la Septième nait la Seconde.

Remarquez que *du renversement des intervalles majeurs naissent des mineurs, et que des mineurs naissent des majeurs.*

III. DE LA CLASSIFICATION DES INTERVALLES.

8. Tous les intervalles ne plaisent pas à l'oreille dans un égal dégré. Quelques uns sont agréables par eux mêmes; d'autres le sont moins; d'autres enfin, pris isolément, affectent désagréablement l'ouie, et ne deviennent tolérables que par leur enchaînement avec les plus flatteurs. Les intervalles agréables se désignent par le nom de *Consonnances*, les autres par celui de *Dissonances*.

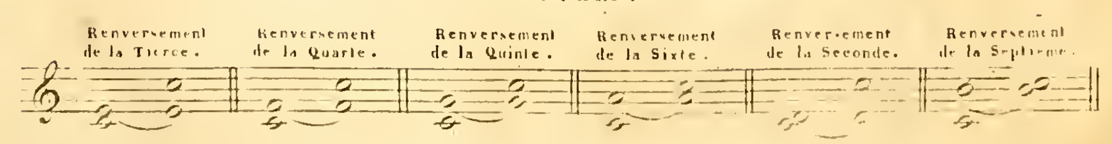
Les *Consonnances flatteuses* sont, la *Tierce*, majeure ou mineure; la *Sixte*, majeure ou mineure; la *Quinte juste* et l'*Octave*.

Les *Consonnances foibles* sont la *Quarte juste*, la *Quarte majeure* et la *Quinte mineure*.

Les *Dissonances* sont la *Seconde*, la *Septième* et la *Neuvième*.

9. Tous les intervalles produisent, par le renversement, des intervalles de leur espèce: ainsi, des consonnances naissent les consonnances, et des dissonances, les dissonances.

EXEMPLES.



IV. DE L'ENCHAINEMENT DES INTERVALLES.

10. La sensation des intervalles isolés est vague et fugitive; mais leur succession, bien ordonnée, procure une sorte de plaisir, qui devient plus vif à mesure que l'oreille est plus exercée. Il suit de là qu'une succession vicieuse produit une sensation pénible et même douloureuse à l'ouïe. Examinons les causes de ces effets.

11. Le passage d'une consonnance à une autre est généralement agréable; mais il est à cette règle trois exceptions, savoir: la succession de deux Quartes, de deux Quintes et de deux Octaves consécutives. En voici les motifs.
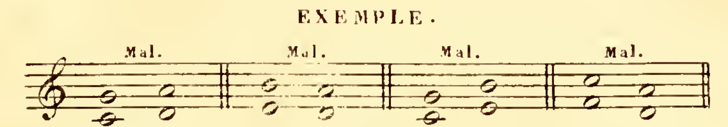
On sait que la Quarte est une consonnance foible, et d'un effet vague: multiplier la sensation de cet intervalle, seroit donc affoiblir l'idée d'une bonne harmonie: par cette raison, l'on s'en abstient.

EXEMPLE.

Mal.
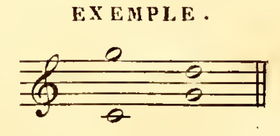
De tous les intervalles, la Quinte est celui qui donne le plus l'idée du ton. Faire entendre deux Quintes successives, c'est donc donner l'idée de deux tons différents. Or, l'expérience démontre que l'oreille affectionne le ton auquel elle s'est accoutumée, et que le quitter sans préparation, c'est la blesser. Par ce motif, deux Quintes consécutives, soit en montant, soit en descendant, sont interdites.

EXEMPLE.
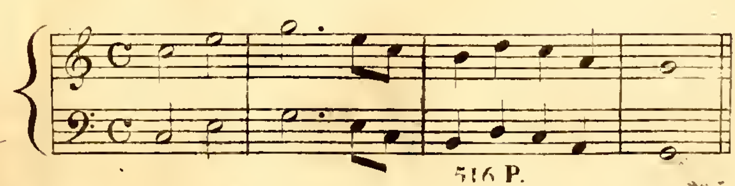


Deux Quintes sont admissibles lorsque les voix qui les produisent sont en mouvement contraire, c'est à dire lorsque l'une descend pendant que l'autre monte. La raison en est qu'il n'y a pas de sensation de deux tons différents, puisqu'il y a une note commune aux deux Quintes.

EXEMPLE.
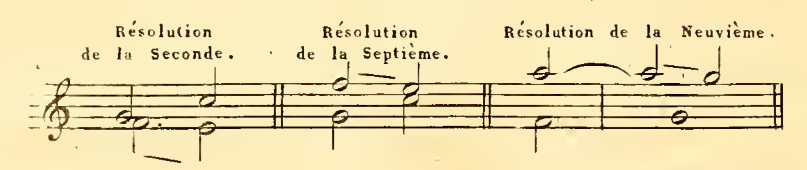


Le moins harmonieux de tous les intervalles est l'Octave; par cette raison, on s'abstient d'en faire plusieurs de suite. Cependant il est certains cas où elles sont admissibles, lorsqu'il entre dans le plan du compositeur de suspendre un instant l'idée de l'harmonie, par des traits semblables au suivant, pour la faire ressortir ensuite davantage.



12. Les dissonnances sont désagréables par elles mêmes; mais lorsqu'elles sont suivies de consonnances, elles rendent plus vif le plaisir que celles ci procurent à l'oreille. La succession d'une consonnance à une dissonance, s'appelle *Résolution de la dissonance*. Cette résolution s'opère en fesant descendre d'un dégré la note inférieure d'un intervalle de Seconde, et les supérieures des intervalles de Septième et de Neuvième.

EXEMPLES.



V. DES SIGNES REPRÉSENTATIFS DES INTERVALLES.

13. L'accompagnement de l'Orgue ou du Piano, se fait au moyen d'une partie de Basse, au dessus de laquelle sont écrits les signes des intervalles qui doivent l'accompagner. La Basse se joue sur le clavier par la main gauche, et la main droite exprime les intervalles indiqués par les signes. la partie de Basse surmontée de ces signes s'appelle *Basse chiffré*.

L'accompagnement de la Basse chiffrée, considéré comme exercice, développe en nous le sentiment de l'harmonie. On peut affirmer que c'est le seul moyen de l'obtenir, lorsque la nature ne l'a pas donné immédiatement. Considérée comme moyen d'exécution, la Basse chiffrée sert à accompagner la musique sacrée et les ouvrages de tous les anciens Compositeurs, qui n'indiquoient l'accompagnement que de cette manière.

14. Les signes des intervalles sont de deux espèces: *Numériques* et *Musicaux*. Le signe numérique, comme 2,3,4,7, indique l'intervalle; le signe musical, comme ♯,♮,♭, fait connoître sa qualité. Ainsi la Tierce majeure ou mineure, suivant le ton et le mode, s'indique simplement par 3; mais si la Tierce, devient majeure par l'effet d'un ♯ ou d'un ♮ accidentels, on écrit ♯3 ou ♮3, et si elle devient mineure, par l'effet d'un ♭ ou d'un ♮ étrangers au ton, on écrit ♭3 ou ♮3.

Les intervalles diminués et la Quinte mineure s'expriment par des chiffres barrés, comme 7̸, 5̸.

Les intervalles augmentés s'indiquent par le chiffre de l'intervalle, accompagné du ♯ ou du ♮, qui produit l'augmentation.

Ces notions ne pourront être complettées que par la suite, au fur et mesure qu'on acquerrera la connoissance des accords.

CHAPITRE 2e

DE LA DÉSIGNATION GÉNÉRALE DES NOTES DE LA GAMME.

15. Le nom d'une note ne fait pas connoître la place qu'elle occupe dans la gamme de tel ou tel ton; UT, par exemple, est la première note de la gamme du ton d'UT, la quatrième du ton de SOL, la cinquième du ton de FA, etc. Il étoit nécessaire d'avoir des *noms généraux* qui indiquassent les notes du ton auxquelles appartiennent tel ou tel intervalle, tel ou tel accord, telle ou telle circonstance harmonique: c'est pourquoi l'on a appelé *Tonique*, la première note d'un ton quelconque; *Second*, *Troisième* et *Quatrième* dégrés, les trois notes suivantes en montant; *Dominante*, la cinquième, parcequ'elle est entendue dans le plus grand nombre des accords; *Sixième* dégré, la sixième, et *Note sensible* la septième, parcequ'elle fait naître le besoin d'entendre la tonique après elle.

CHAPITRE 3e

DES ACCORDS CONSONNANTS.

16. Un accord composé d'une note de basse, de sa Tierce et de sa Quinte, s'appelle *Accord parfait*, parceque c'est le seul qui donne le sentiment du repos. Il se fait sur la tonique, le quatrième dégré, la dominante et le sixième dégré, c'est-à-dire que la tonique, le quatrième dégré, la dominante et le sixième dégré, peuvent être les notes de basse de cet accord; et cela est fondé sur ce que l'oreille s'accoutume à l'idée du repos sur ces notes. L'accord parfait se chiffre par 3, par 5 ou par 8.

EXEMPLES DANS LE TON D'UT.

Sur la Tonique. Sur le 4e dégré. Sur la Dominante. Sur le 6e dégré.

3 3 3 3

Lorsqu'on accompagne à quatre parties, on joint aux trois notes essentielles de l'accord l'octave de la basse.

17. Dans le mode majeur, la Tierce des accords parfaits de la tonique, du quatrième dégré et de la dominante, est majeure; celle de l'accord parfait du sixième dégré est mineure.

Dans le mode mineur, la Tierce des accords parfaits de la tonique et du quatrième dégré est mineure; celle de l'accord parfait de la dominante, est toujours majeure, parcequ'elle est formée avec la note sensible, qui est la même dans le mode majeur et dans le mineur. La Tierce de l'accord parfait du sixième dégré est majeure.

18. Si l'on prend pour note de basse la Tierce d'un accord parfait, en renversant à l'octave supérieure la basse de cet accord parfait, on obtient un accord composé de Tierce et de Sixte, qu'on appelle *Accord de Sixte*. Cet accord se fait sur les troisième, sixième et septième dégré. Il se chiffre par 6.

EXEMPLES DANS LE TON D'UT.

Sur le 3e dégré. Sur le 6e dégré. Sur le 7e dégré.

6 6 6

Lorsqu'on accompagne à quatre parties, on double l'un des sons de l'accord de Sixte à l'Octave: le choix de la note à redoubler dépend des circonstances: je m'explique. Si l'accord de Sixte du septième dégré est suivi de l'accord parfait de la tonique, on évite de doubler la note de basse, parceque la note sensible étant appelée à monter, on seroit exposé à tromper l'oreille sur ce point, ou à faire deux Octaves consécutives. On obvie à cet inconvénient en doublant la Tierce ou la Sixte; il résulte de là l'avantage de ne pas déranger la main. En toute autre circonstance, on peut doubler la note de basse.
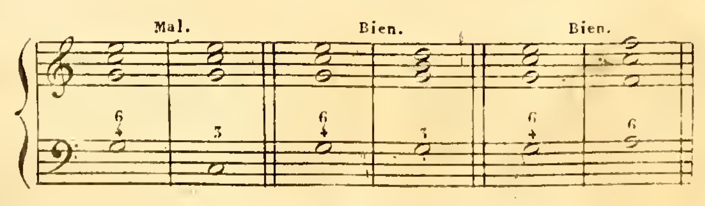
EXEMPLES.

Mal. Bien. Bien.

6 5 6 5 6 5

19. Si l'on prend pour basse la Quinte d'un accord parfait, en renversant les autres notes de l'accord à l'Octave supérieure, on obtient un accord composé de Quarte et Sixte, qu'on appelle *Accord de Quarte et Sixte*, et qu'on chiffre par $\frac{6}{4}$. Cet accord se fait sur la dominante et sur la tonique. Lorsqu'il est placé sur la dominante, il ne peut etre suivi immédiatement de l'accord parfait de la tonique: il faut lui faire succéder l'accord parfait de la dominante, ou l'accord de Sixte du sixième dégré.

EXEMPLES.
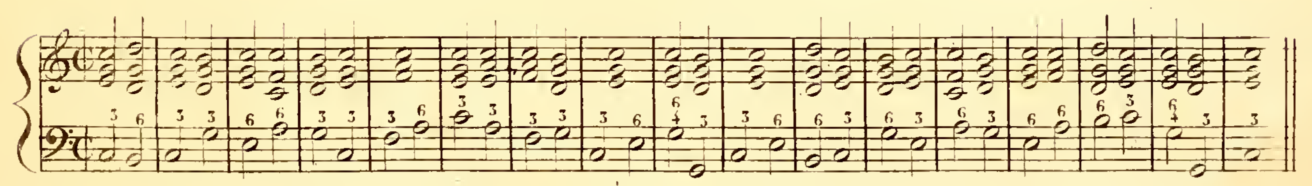


20. Les accords consonnants sont, comme on voit, composés de trois sons, auxquels on ajouté un quatrième, en doublant à l'Octave l'un des trois essentiels: il suit de là que la main droite frappe trois sons à la fois sur le Clavier. Ces trois sons peuvent être disposés de trois manières différentes, à l'égard de la basse: dans l'accord parfait, par exemple, le son le plus grave, frappé par la main droite, peut être *la Tierce*, ou *la Quinte* ou *l'Octave*, et cela est de peu d'importance, pourvu que la main puisse saisir les autres sons avec facilité. Ces trois dispositions différentes s'appellent *Première, Seconde* et *Troisième Positions*.

EXEMPLES
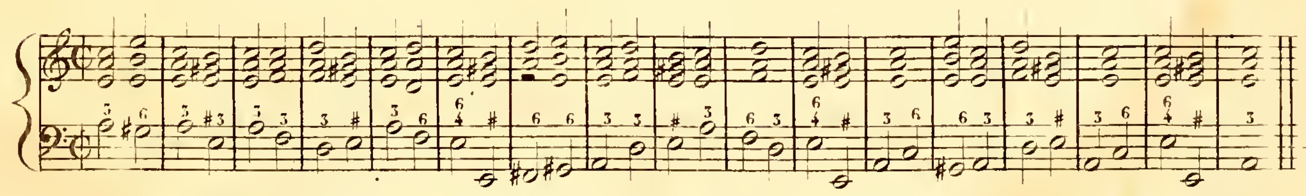
1ère Position. 2e Position. 3e Position.

Dans la succession des accords il y a un enchainement continuel de ces trois positions: cela est fondé sur l'obligation d'éviter les Quintes et les Octaves successives, et aussi sur la nécessité de faire le moins de mouvement possible, afin de faciliter l'exécution de la main droite. Les Exercices suivants démontreront ces principes.

EXERCICE SUR LES ACCORDS CONSONNANTS.
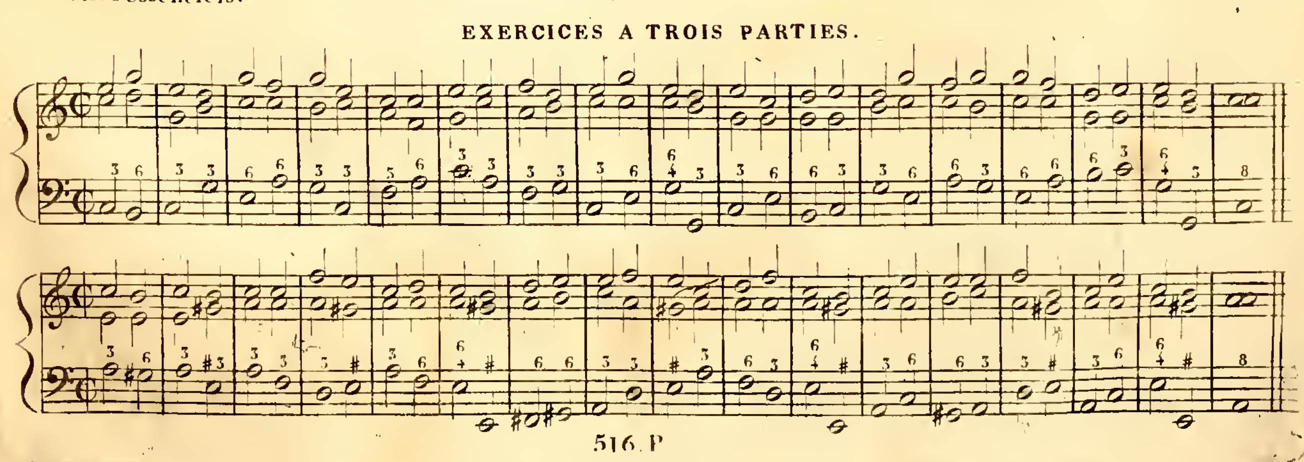


EXERCICE DANS LE MODE MINEUR.



21. L'Accompagnement à trois parties, est plus élégant que celui à quatre. On y supprime presque toutes les Octaves, ce qui donne plus de mouvement aux diverses parties, par l'obligation où l'on est de remplir tous les intervalles essentiels.

EXERCICES A TROIS PARTIES.



CHAPITRE 4e

DES ACCORDS DISSONANTS.

22. Lorsque la Dominante est suivie de la tonique ou du sixième dégré, on peut y faire un accord composé de Tierce majeure, de Quinte juste, et de Septième mineure, qui s'appelle *Accord de Septième Dominante*; et qu'on chiffre par 7+ ou $\frac{7}{+}$. (Voyez ci dessous Exemple 1.)

Il y a dans cet accord deux notes qui ont un mouvement forcé dans la résolution, savoir, la Septième qui, comme dissonance, doit descendre d'un dégré, et la Note sensible qui doit monter à la tonique. Il en résulte que si la Basse retourne à la tonique, l'accord parfait qui succède à celui de Septieme n'a point de Quinte, (Voyez ci dessous Exemple 2.). Pour obvier à cet inconvénient, on supprime la Quinte de l'accord de Septième, et on la remplace par l'Octave de la Basse (Voyez ci dessous Ex.3.) Lorsque la Basse monte au sixième dégré, cette suppression est inutile. (Voy. Ex. 4.)

EXEMPLES.

1: 7/+ — 2: 7/+, 3 — 3: 7/+, 3 — 4: 7/+, 3

23. Le premier dérivé de l'accord de Septième est composé de Tierce mineure, Quinte mineure et Sixte mineure; il se fait sur la Note sensible suivie de la tonique, et se chiffre par $\frac{6}{5}$. On l'appelle *Accord de Quinte mineure et Sixte* ou *Accord de Quinte diminuée* (Voyez ci dessous Ex.1.).

Le second dérivé de l'accord de Septième est composé de Tierce mineure, Quarte juste et Sixte majeure; il se fait sur le second dégré, et se chiffre par +6. On l'appelle *Accord de Sixte sensible*, parceque c'est la Note sensible qui forme l'intervalle de Sixte contre la Basse (Voyez Ex.2.).

Le dernier dérivé de l'accord de Septième est composé de Seconde majeure, Quarte majeure et Sixte majeure; il se fait sur le quatrième dégré suivi du troisième, et se chiffre par +4. On l'appelle *Accord de Triton*, parceque la Quarte majeure, qui entre dans sa composition, est formée de trois tons. (Voy. Ex.3.)

Remarquez, que dans tous ces accords, il y a une dissonance provenant du choc du quatrième dégré contre la dominante, que c'est ce quatrième dégré qui est la dissonance, et conséquemment que c'est lui qui doit descendre, quelle que soit la place qu'il occupe.

EXEMPLES.

1: $\frac{6}{5}$, 3 — 2: +6, 6, +6, 3 — 3: +4, 6

24. Tous ces accords sont dans le même état dans le mode mineur et dans le mode majeur.

EXERCICE SUR LES ACCORDS DISSONNANTS.

CHAPITRE 5e.

DE LA SUBSTITUTION D'UNE NOTE À UNE AUTRE,

DANS LES ACCORDS DISSONANTS.

25. L'expérience démontre qu'on peut, sans blesser l'oreille, substituer une note à une autre dans l'accord de Septième dominante et dans ses dérivés, et que cette note est toujours le 6e. dégré substitué à la dominante.

J'ai dit précédemment que l'on emploie l'accord de Septième avec l'Octave en supprimant la Quinte, lorsque la Basse retourne à la tonique. Si, dans ce cas, on substitue le sixième degré à la dominante, dans la note supérieure, il en résultera un accord composé de Tierce majeure, Septième et Neuvième, qu'on emploiera à volonté dans le même cas que l'accord sans substitution, et qu'on appelera *Accord de Neuvième majeure dominante*, dans le mode majeur, et accord de *Neuvième mineure dominante*, dans le mode mineur (Voyez ci dessous Ex. 1. A, B, C.). Quelquefois la résolution de la note substituée se fait avant celle de l'accord (Voy. Ex. 1. D.). La substitution ne se fait point à la Basse à cause de la dûrete qui en résulteroit dans le mode majeur (Voy. Ex. 2.); mais elle est exellente dans le mode mineur (Voy. Ex. 3.). On l'appelle *Accord de Seconde augmentée.*

La substitution du sixième dégré à la dominante dans l'accord de *Quinte mineure et Sixte*, produit un accord composé de Tierce mineure, Quinte mineure et Septième, qui s'emploie dans le même cas que l'accord sans substitution, et qu'on appelle *Accord de Septième de sensible*, dans le mode majeur, et *Accord de Septième diminuée*, dans le mode mineur (Voy. Ex. 4. A, B, C, D.)

La même substitution dans l'accord de Sixte sensible, produit un accord composé de Tierce mineure, Quinte et Sixte sensible, qui prend le nom d'*Accord de Quinte et Sixte sensible*, dans le mode majeur, et de *Quinte mineure et Sixte sensible*, dans le mineur (Voy. Ex. 5. A, B, C, D.)

Enfin la même substitution produit dans l'accord de Triton un accord composé de Tierce majeure, Quarte majeure et Sixte, dans le mode majeur, et Tierce mineure, Quarte majeure et Sixte, dans le mode mineur, on l'appelle *Accord de Triton et Tierce*, majeure ou mineure, selon le mode (Voy. Ex. 6. A, B, C, D.)

Ce qui démontre l'identité de ces accords, c'est l'analogie de leur emploi.

Remarquez que, dans le mode majeur, la substitution se place à la partie supérieure, afin d'éviter la dûreté du choc du 6e. dégré avec la note sensible. Dans le mode mineur, ce choc étant beaucoup moins dur, on dispose les intervalles à volonté.

EXEMPLES.

1.A. B. C. D. 2. Mal. 3. Bien. 4.A. B. C.

7+ 3 | 9 7+ 3 | 9 7+ 3 | 9 8 7+ 3 | 6 4 2 6 4 | +2 6 4 | 6 5 3 | 7 5 3 | 7 3

D. 5.A. B. C. D. 6.A. B. C. D.

7 6 5 3 | +6 6 | +6 5 6 | +6 5 6 | +6 5 4 3 6 | 4+ 6 | +4 3 6 | +4 3 6 | +4 3 2 6

CHAPITRE 6ᵉ

DE LA PLOLONGATION ET DU RETARD DES INTERVALLES,

DANS LES ACCORDS CONSONNANTS ET DISSONANTS.

26. Toute note descendant d'un dégré, dans la succession d'un accord à un autre peut se prolonger sur le prémier temps du second accord sans blesser l'oreille, et y introduire une dissonance qui se résout sur le second temps, en descendant d'un dégré. Il résulte de cette prolongation un retard dans l'audition de l'intervalle naturel de l'accord, et ces retards jettent une grande variété dans l'harmonie.

Les retards peuvent non seulement se faire dans le passage d'un accord consonnant à un accord consonnant, et dans celui d'un accord dissonant à un consonnant; mais ils peuvent avoir lieu aussi dans la succession d'un accord consonnant à un accord dissonant. Les dissonances qui naissent de ces prolongations, sont, 1° la Seconde retardant la Tierce, soit entre la Basse et les parties supérieures, soit entre les parties supérieures elles mêmes; 2° la Septième retardant la Sixte; 3° la Neuvième retardant l'Octave.

EXEMPLES,

De toutes les circonstances de Prolongation et de Retardement.

Prolongations dans le passage d'un accord parfait à un accord parfait.

Dans le passage d'un accord de Sixte à un accord parfait.

D'un accord de Quarte et Sixte à un accord parfait.

D'un accord parfait à un accord de Sixte.

D'un accord de Sixte à un accord de Sixte.

D'un accord de Quarte et Sixte à un accord de Sixte

D'un accord parfait à un accord de Quarte et Sixte.

D'un accord de Sixte à un accord de Quarte et Sixte. 17.

D'un accord dissonnant, à un accord consonnant. 18. 19. 20.
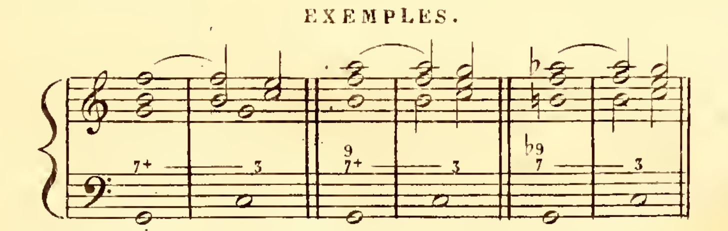
21. 22. 23. 24.

D'un accord consonnant, à un accord dissonant. 25. 26. 27. 28.

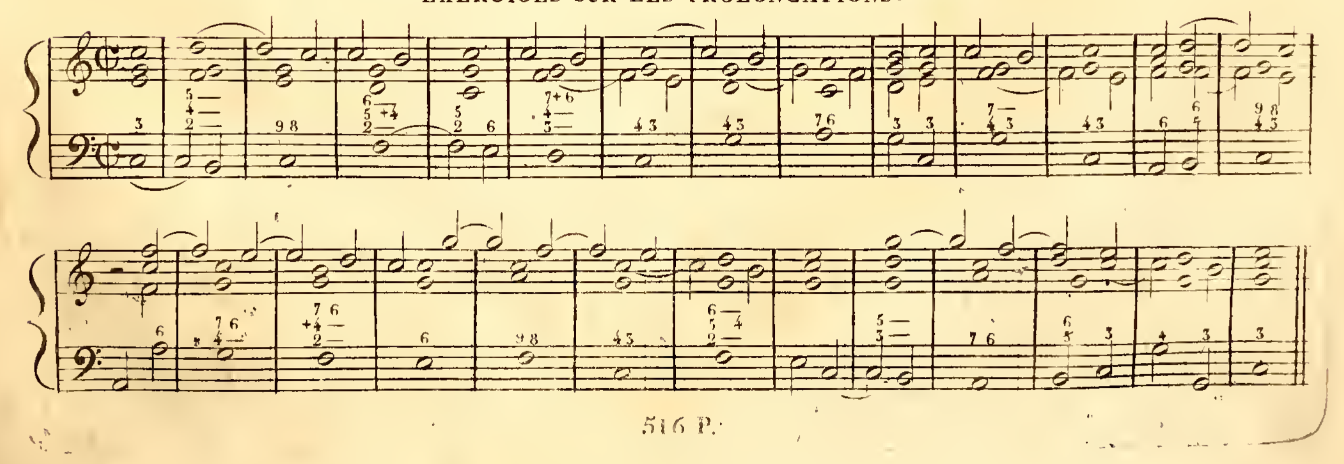
29. 30. 31.

27. L'accord de Septième de Dominante, et ses deux substitués les accords de Neuvième majeure et mineure de la Dominante, peuvent se prolonger en entier sur le retour à la Tonique.

EXEMPLES.



EXERCICES SUR LES PROLONGATIONS.



CHAPITRE 7e.

DE LA SUBSTITUTION RÉUNIE À LA PROLONGATION,

DANS LES ACCORDS DISSONANTS.

28. On se rappelle que le sixième dégré peut être substitué à la Dominante dans l'accord de Septième Dominante et dans ses dérivés; on vient de voir en outre que la note sensible de ces accords peut être retardée par la prolongation de la Tonique, lorsqu'ils sont précédés d'accords consonnants (Voyez les Ex. 25 à 30.). Si l'on réunit les deux circonstances de substitution et de retardement, on en tirera des accords d'un aspect nouveau, dont l'usage est fréquent et avantageux. C'est surtout dans les dérivés que l'effet de cette réunion est agréable. Le premier, modifié de cette manière, est composé de Seconde, Quarte juste et Sixte, et s'appelle *Accord de Seconde et Quarte* (Voy. Ex. 1. A, B, C, D.)

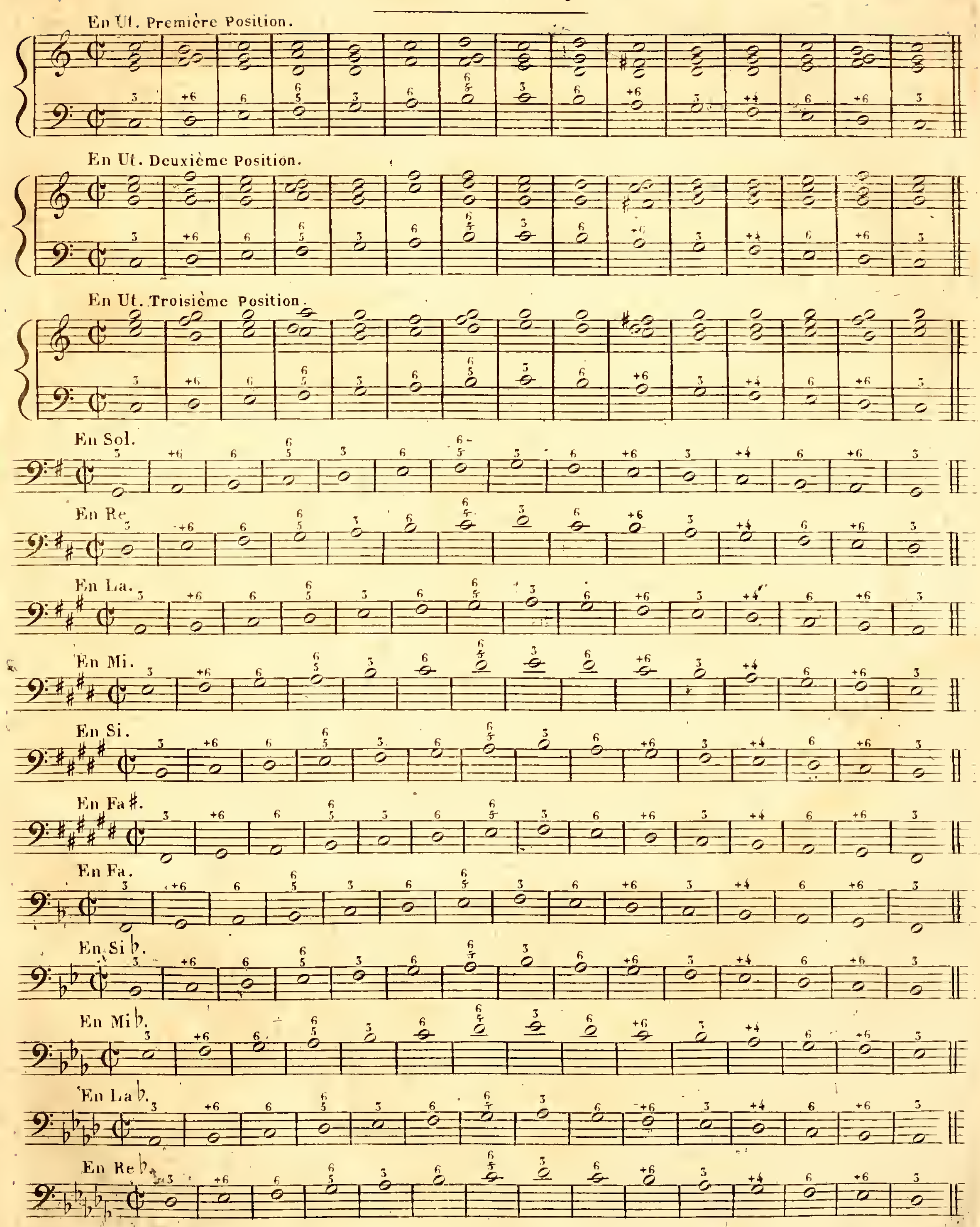
Le second, qui se fait sur le second dégré, est composé de Tierce mineure, Quinte juste et Septième mineure, et s'appelle *Accord de Septième mineure*. Quelquefois, pendant sa résolution, la Basse fait un mouvement, et se porte sur la Dominante (Voyez Ex. 2. A, B, C, D, E.)

Le troisième, qui se fait sur le quatrième dégré, est composé de Tierce, Quinte et Sixte, et s'appelle accord de *Quinte et Sixte*. Il sert habituellement dans le passage du quatrième dégré à la Dominante (Voyez Ex. 3. A. B, C, D. E.). Dans tous ces accords la résolution de la substitution se fait en même tems que celle du retardement.

EXEMPLES.

29. Parvenu à ce point, on a des accords pour tous les dégrés de la Gamme, tant en montant qu'en descendant, et pour toutes les circonstances. Il faut alors s'exercer, sur le Clavier, à l'accompagnement de ce qu'on appelle comunément la *Règle de l'Octave* ou *Gamme harmonique*. Cette étude doit se faire dans tous les tons et dans les trois positions, jusqu'à ce que l'on ait acquis le sentiment de l'harmonie, et que les doigts soient habitués à saisir les accords avec promptitude et facilité.

GAMMES HARMONIQUES.



En La. Première Position.

En La. Deuxième Position.

En La. Troisième Position.

Les autres Gammes mineures se feront sur ce modèle.

CHAPITRE 8e.

DE L'ALTÉRATION DES INTERVALLES DES ACCORDS.

30. Quelquefois la nature du Chant, ou quelque autre cause étrangère à la marche de l'Harmonie, déterminent le Compositeur à altérer momentanément l'une des notes des accords, au moyen d'un ♯, d'un ♭, ou d'un ♮ accidentel.
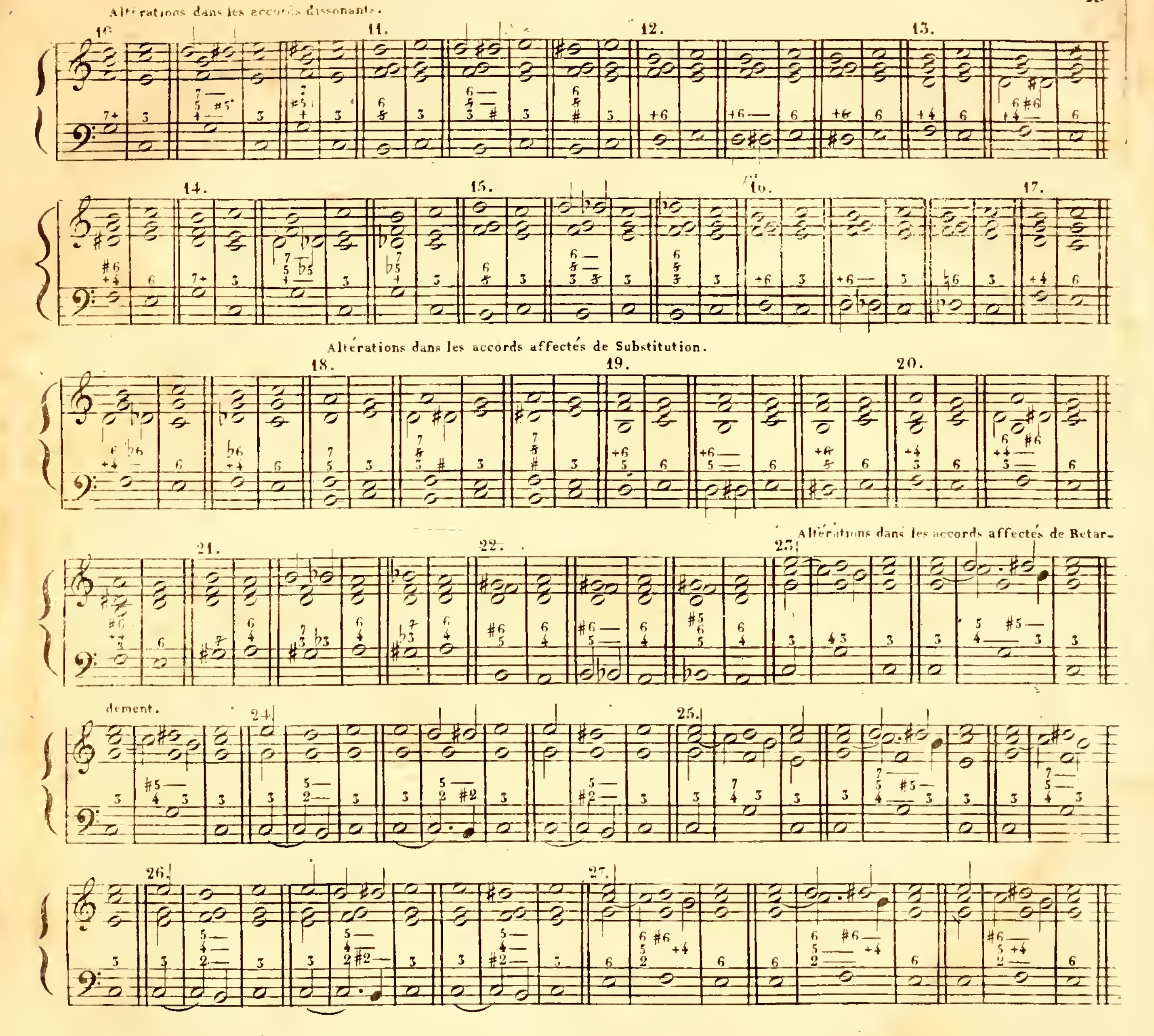
Toute altération, qui se fait en y ajoutant un ♯ ou supprimant un ♭, doit se résoudre en montant ; toute altération qui résulte de l'addition d'un ♭, ou de la suppression d'un ♯, doit se résoudre en descendant.

On peut altérer les intervalles des accords consonnants, dissonants, affectés de substitution ou de retardement. Ce genre de modification ne change rien à la nature des accords, ni à leur marche.

EXEMPLES.

Altérations dans les accords consonnants.

1. 2. 3. 4. dur 5. 6. 7. 8. 9.



31. On prolonge quelquefois l'altération sur le premier tems de l'accord suivant; et lorsque cette altération se fait par dièse ou suppression de bémol, la résolution se fait en montant, bien que la note altérée soit une dissonance, parceque cette note produit à l'oreille l'effet d'une note sensible accidentelle.

EXEMPLES.

Au reste, il est bon de remarquer que toutes ces altérations ne sont praticables que dans le style instrumental; car elles présentent des difficultés d'intonation presque insurmontables aux voix
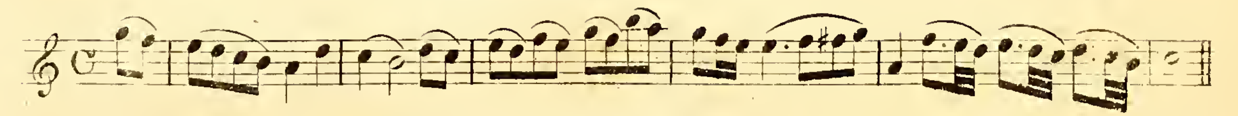
CHAPITRE 9e.

DES NOTES ÉTRANGÈRES À L'HARMONIE.
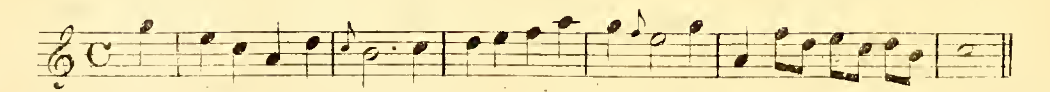
1° Notes Intermédiaires ou de Passage; 2° *Appogiatures*; 3° Anticipations.

32. La rapidité des formes de la Mélodie ne permet pas d'accompagner d'un accord chacune des notes qui entre dans sa composition. Plusieurs de ces notes ne sont souvent que les ornements d'une phrâse principale, qu'il faut savoir discerner au milieu de cet entourage, afin de trouver l'accompagnement qui lui convient le mieux: opération qui se fait naturellement et avec promptitude par les musiciens doués d'une organisation heureuse, mais qu'on apprend à faire au moyen de quelques règles et de beaucoup d'exercice.
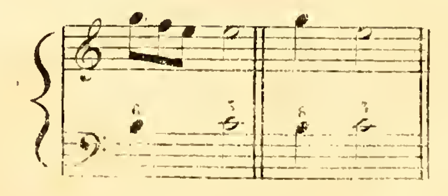
33. Un Chant ne s'offre souvent à nous qu'environné de trois sortes d'embellissements. 1° les Notes Intermédiaires ou de passage; 2° les Appogiatures; 3° les Anticipations. Pour connoître ce qui caractérise chacun d'eux, supposons un Chant susceptible de les recevoir tous. Par exemple :



Si l'on se propose d'accompagner ce Chant, on reconnoîtra bientôt qu'il est impossible de le faire sans le réduire à ses notes essentielles. Or en procédant par des essais pour le dépouiller des notes étrangères, voici ce qu'on trouvera de plus satisfaisant.



Il résulte de la comparaison de ces deux phrases, qu'il y a des notes d'agrément qui occupent la seconde moitié des tems, ou les tems *pairs* de la mesure: celles là s'appellent *Notes Intermédiaires ou de passage*; d'autres qui sont au commencement des tems; on les nomme *Appogiatures*; d'autres enfin, qui anticipent sur l'harmonie du tems suivant et qu'on appelle à cause de cela, *Anticipations*. Tel est ce passage de la 4ème mesure, où le MI arrive au premier tems, quoiqu'il appartienne à l'harmonie du second.



34. On reconnoit qu'une note est de passage, et qu'on ne doit point lui donner d'harmonie particulière, lorsqu'elle va à la suivante par dégrés conjoints: dans le cas contraire, elle doit porter son harmonie propre.

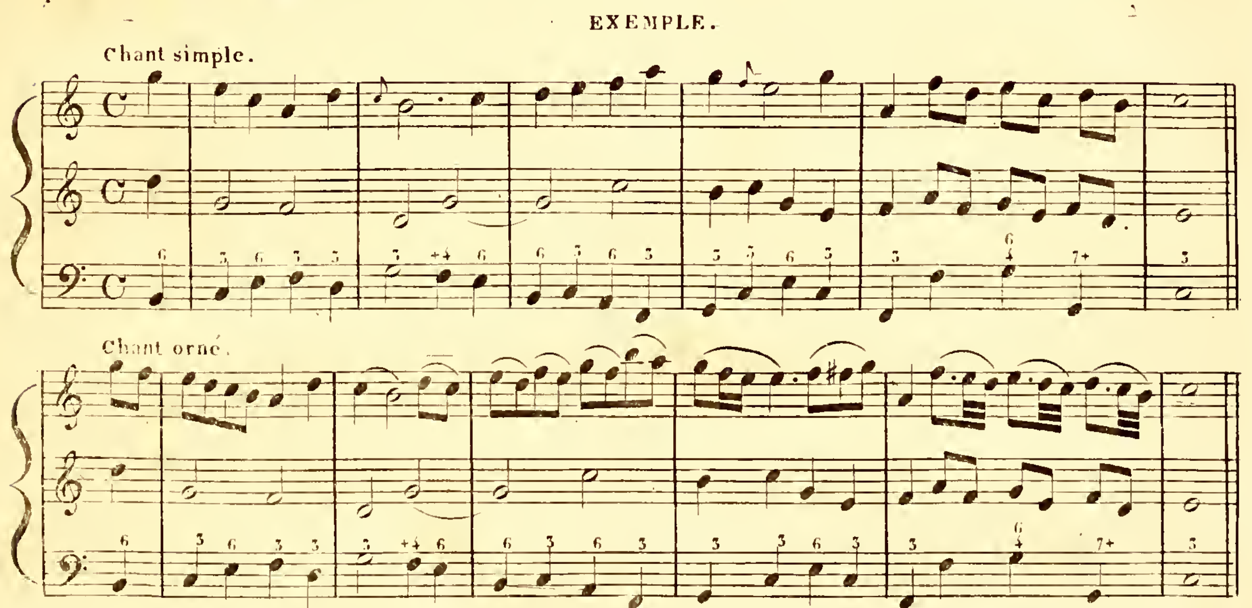
Une note est d'appogiature lorsqu'elle peut etre remplacée par une *Petite Note*, sans que le Chant soit dénaturé.

EXEMPLE.
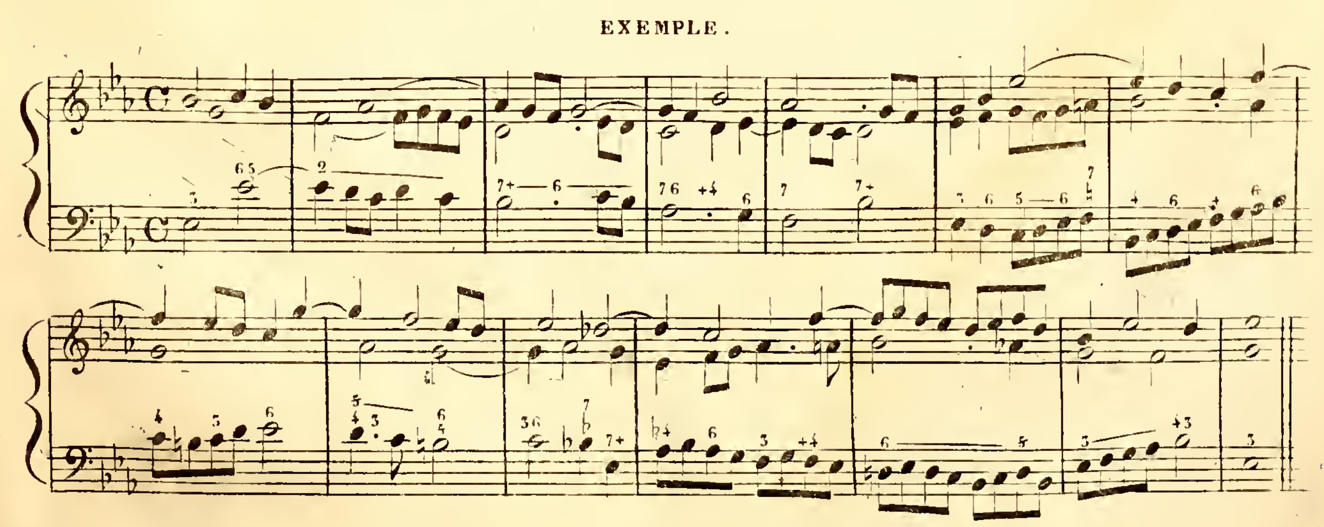


D'après ces données, l'harmonie du Chant simple, conviendra parfaitement au Chant orné, si la simplification a été bien faite.

EXEMPLE.



35. Par analogie, la Basse et les parties supérieures de l'accompagnement sont souvent chargées de notes de passage, qu'on distingue au moyen des principes ennoncés dans l'Article 34; l'accompagnement se règle en raison du résultat de l'examen. Cette sorte d'accompagnement s'appelle *Accompagnement figuré*, pour le distinguer de l' *Accompagnement plaqué* ou par accords simples.

EXEMPLE.
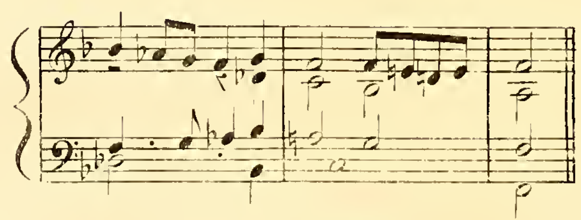


CHAPITRE 10.e

DE LA MODULATION.

37. La Modulation est l'une des parties les plus importantes de la Musique. Je ne me propose point de la considerer ici sous le rapport de la Composition, mais sous celui de l'Accompagnement. Je n'ai donc pour but que de faire connoitre les moyens d'en distinguer la marche dans une Basse donnée, abstraction faite des chiffres qui pourroient l'indiquer.
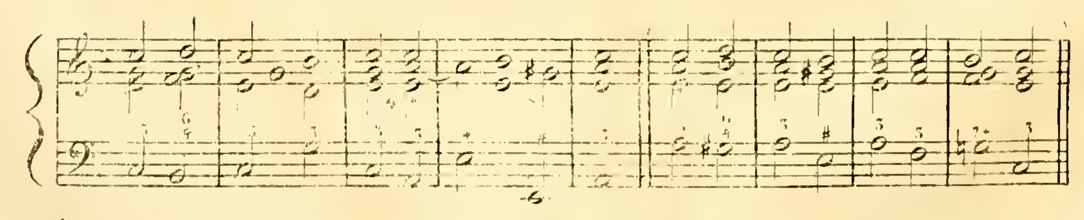
58. On entend par modulation le passage d'un ton à un autre. La modulation est bonne si l'oreille saisit facilement le rapport établi par le Compositeur entre le ton quitté et le ton nouveau; dans le cas contraire, elle est inadmissible. Ce rapport peut s'établir de quatre manières: 1.° par le changement de mode dans le même ton, soit du majeur au mineur, soit du mineur au majeur; 2.° par le passage d'un ton majeur à son mineur relatif, ou d'un mineur à son majeur relatif; 3.° par l'union de la note sensible d'un ton nouveau avec l'un des sons du ton quitté. 4.° par l'*Enharmonie* ou changement d'une note ♯ d'un ton en une note ♮ ou ♭ d'un autre ton, et *Vice versa*. Dans tous les cas il doit y avoir au moins un son commun entre les deux accords par qui se fait la modulation.

Le changement de mode d'un même ton, est un moyen de modulation fort simple et qui, cependant, produit un grand effet. L'Exemple suivant tiré de la Messe à trois voix de M.r Cherubini, est un des plus remarquables qu'on puisse citer.



Ce changement de mode n'est quelquefois qu'intermédiaire pour passer à un ton qui, sans cette préparation, seroit trop éloigné du premier.

39. Le passage d'un ton à son rélatif est aussi un moyen fort simple auquel l'oreille est toujours préparée.
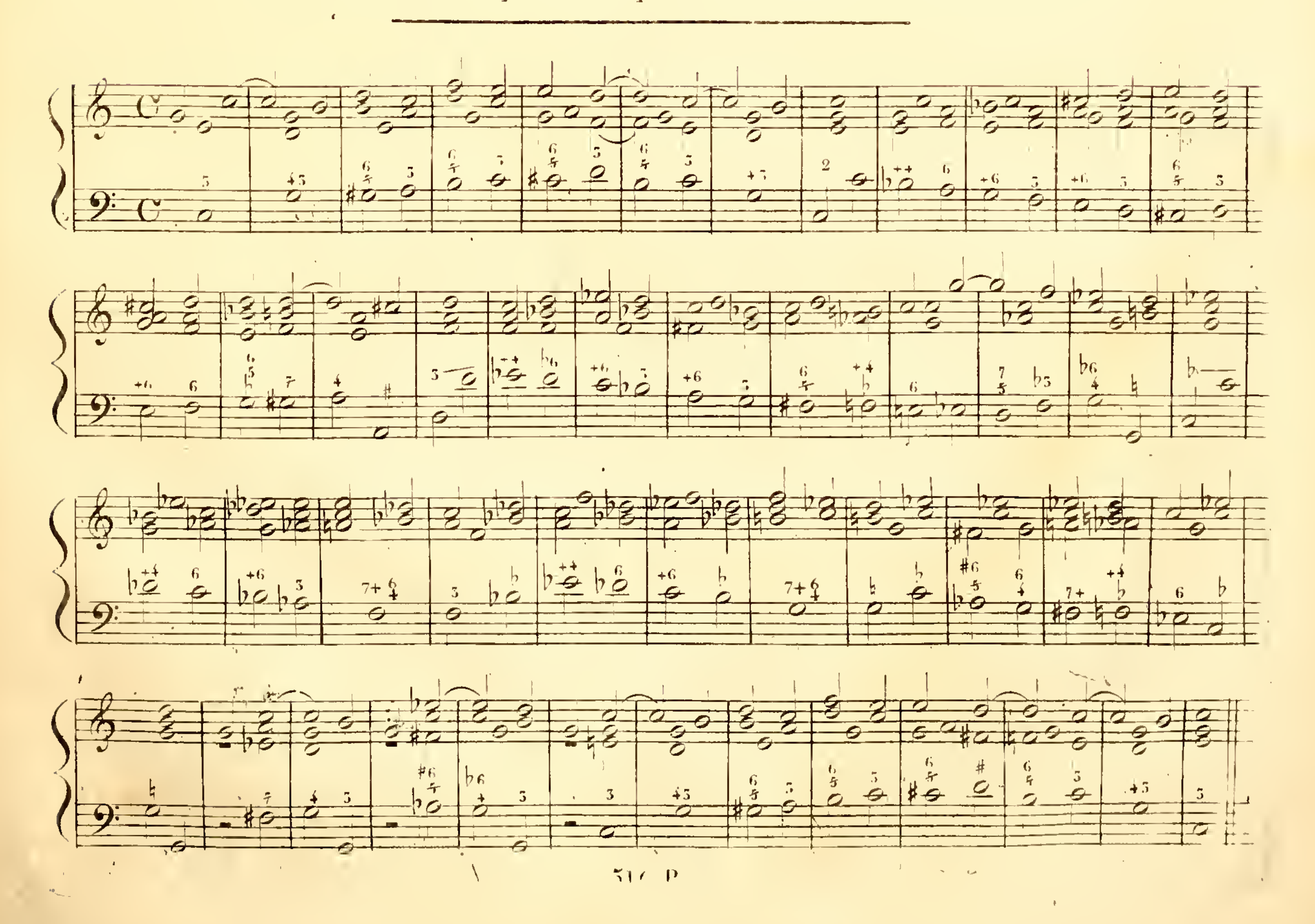


Les deux moyens de modulation précédents se reconnoissent difficiliment dans une Basse non chiffrée; la suite de la phrase peut seule les indiquer, c'est pourquoi il est bon de s'accoutumer à lire plusieurs mesures à la fois, afin de lever tous les doutes.

40. Lorsque la modulation se fait par l'accord de Septieme dominante d'un ton nouveau ou par ses dérivés, on la reconnoit plus facilement, surtout si elle a lieu par l'accord de Quinte mineure et Sixte, ou par celui de Triton. Dans le premier cas, la note sensible est a la Basse; dans le second, c'est le quatrieme dégré. Or la note sensible se manifeste toujours par l'apparition d'un ♯ nouveau ou par la suppression d'un ♭, et le quatrieme dégré par l'addition d'un ♭, ou la suppression d'un ♯. D'où il suit qu'on peut en général, considérer toute note affectée d'un ♯ nouveau, ou d'un ♮ supprimant un ♭, comme une note sensible, et lui donner l'accord de Quinte mineure et Sixte. toute note accompagnée d'un ♭ ou d'un ♮ supprimant un ♯, doit être considerée comme un quatrieme dégré et recevoir l'accord de Triton, à moins qu'elle ne soit précédée par une autre note à un demi ton au dessous, auquel cas elle doit être considerée comme Tonique. Il est vrai que ces ♯, ♮ ou ♭ sont quelquefois des signes d'altération; mais ces cas sont beaucoup plus rares, et l'habitude les fera discerner. Quant à la Dominante portant l'accord de Septième, elle ne porte aucun signe d'un ton nouveau; mais on la reconnoitra facilement si elle est suivie d'une note à la Quinte au dessous ou à la Quarte au dessus, ce qui indique un retour à la Tonique. Si la modulation se fait par le second dégré, portant l'accord de Sixte sensible, la suite de la phrase pourra seule déterminer le cas.

EXEMPLES

De Modulations par la Septième Dominante ou ses dérivés.



41. Le quatrième moyen de modulation, consistant dans l'Enharmonie ou mutation d'une note d'un ton en une note d'un autre ton, se fait de deux manières. La première a lieu par la singulière propriété des accords dissonants, affectés des substitutions du mode mineur, qui, par le changement successif de toutes ses notes, présente, en apparence, des accords différents, quoique les sons restent les mêmes

EXEMPLE.

Enharmonie. Sixte sensible et Quinte mineure. Septième diminuée. Seconde augmentée. Triton Tierce mineure. Enharmonie. Enharmonie.

Or, on conçoit que le Compositeur, considérant à volonté chaque son de la Basse comme note sensible, second, quatrième ou sixième dégré, peut établir le ton nouveau en raison de son choix, et cela donne lieu souvent à des modulations fort piquantes.

La seconde manière de moduler par l'enharmonie consiste à changer les notes de l'accord de Septième Dominante en celles de l'accord de Quinte et Sixte augmentée (provenant de l'accord de Quinte mineure et Sixte sensible,

EXEMPLE.

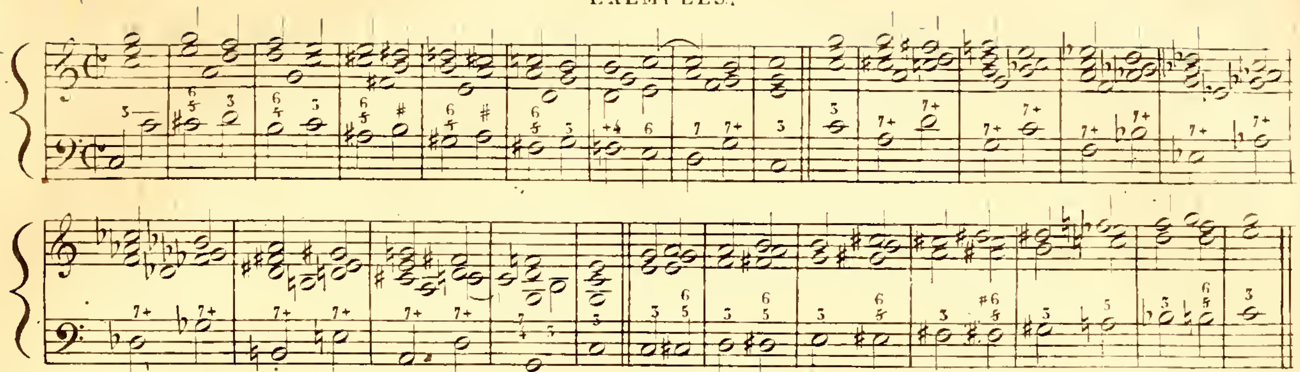
CHAPITRE IIe

DES PROGRESSIONS ou *MARCHES D'HARMONIE.*

42. Un mouvement de Basse étant adopté, on peut le continuer en montant ou descendant progressivement, et l'accompagner d'une harmonie régulière comme lui. Une succession de mouvements de cette nature s'appelle *Progression* ou *Marche d'harmonie*.

43. Il y a deux sortes de progressions, savoir: celles qui modulent et celles qui ne modulent pas. Les progressions modulantes sont celles qui, à chaque révolution de la Basse, font entendre une nouvelle note sensible, ou un nouveau quatrième degré, dans l'une ou l'autre des parties.

EXEMPLES.



Les progressions qui ne modulent pas ont la singulière propriété de suspendre l'idée du ton, qui ne se manifeste qu'à la terminaison. Il en résulte que n'y ayant plus de dégré déterminé, les accords n'ont plus de place assignée et peuvent se faire sur toutes les notes de la gamme.

EXEMPLES.

44. Remarquez que, dans toutes ces progressions, la Basse entraine toutes les parties dans le sens de sa marche. Si elle est descendante, toutes les parties descendent; si elle est ascendante, toutes montent. Si la progression monte ou descend beaucoup, il faut, dès le commencement, établir les parties assez haut ou assez bas pour qu'elles ne soient point entrainées vers un point trop aigu ou trop sourd; mais, dans aucun cas, il ne faut tenter de replacer l'harmonie pendant le cours de la progression; car il en résulteroit nécessairement quelque incorrection.

CHAPITRE 12e
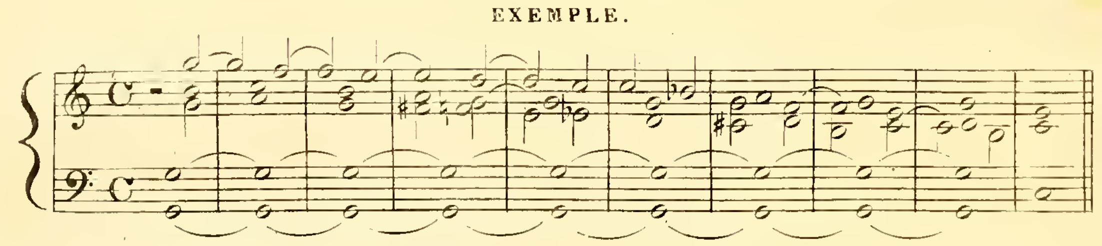
DE LA PÉDALE.

45. Une note tenue dans la Basse, sur laquelle on fait entendre l'harmonie de plusieurs accords consécutifs, s'appelle *Pédale*. Cette dénomination vient de ce que, dans l'accompagnement de l'Orgue, ces notes sont produites par un clavier qui se joue avec les pieds.

La Pédale se fait sur la Tonique ou sur la Dominante.
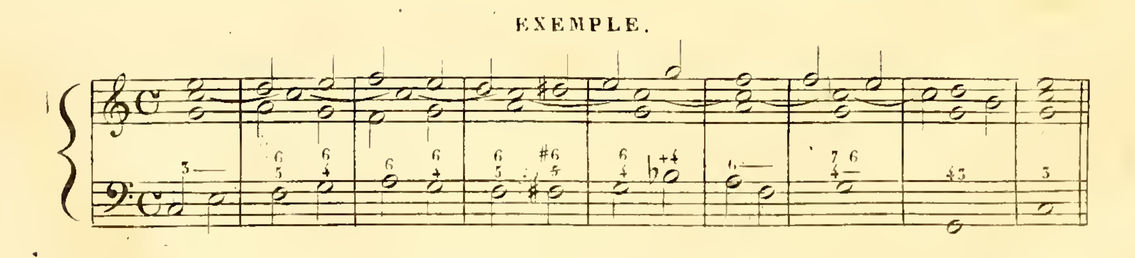
Les accords employés sur la Pédale, sont souvent d'une harmonie dans laquelle n'est pas comprise cette Pédale, si ce n'est à la terminaison. La raison en est que ce n'est point la note tenue par la main gauche qui est la véritable Basse de cette harmonie, mais la partie inférieure des accords que fait le main droite; or, celle là marche régulièrement et selon les loix de l'harmonie par ce motif la Pédale ne se chiffre pas. Les Italiens ne l'accompagnent pas et l'indiquent par ces mots: *Tasto solo*, (Touche seule.)

EXEMPLE.



46. Par analogie on appelle *Pédale intérieure* ou *supérieure*, une note tenue par la main droite, sur laquelle l'harmonie de plusieurs accords se fait entendre successivement.

EXEMPLE.



CONCLUSION.

47. J'ai présenté, dans ce court exposé, tout ce qu'un Accompagnateur doit savoir pour devenir habile; mais il est une qualité que ses mains et sa tête doivent acquérir: c'est l'habitude qui fait appercevoir promptement et exécuter de même l'harmonie convenable à tous les traits de la Basse. Cette habitude ne s'acquiert que par le travail. Le plus convenable, pour atteindre ce but, est d'accompagner beaucoup les Basses des bons Solfèges, les Partimenti de Durante et de Fenaroli, les Psaumes de Marcello, les Duos et Trios de Clari et de Stéfani, etc. Cinq ou six mois de ce travail, bien fait, suffiront pour faire un Accompagnateur consommé.

EXERCICES D'ACCOMPAGNEMENT

DANS TOUS LES TONS

SUR LES ACCORDS DE LA GAMME HARMONIQUE.

Nº 1.

Nº 2.

Nº 3.

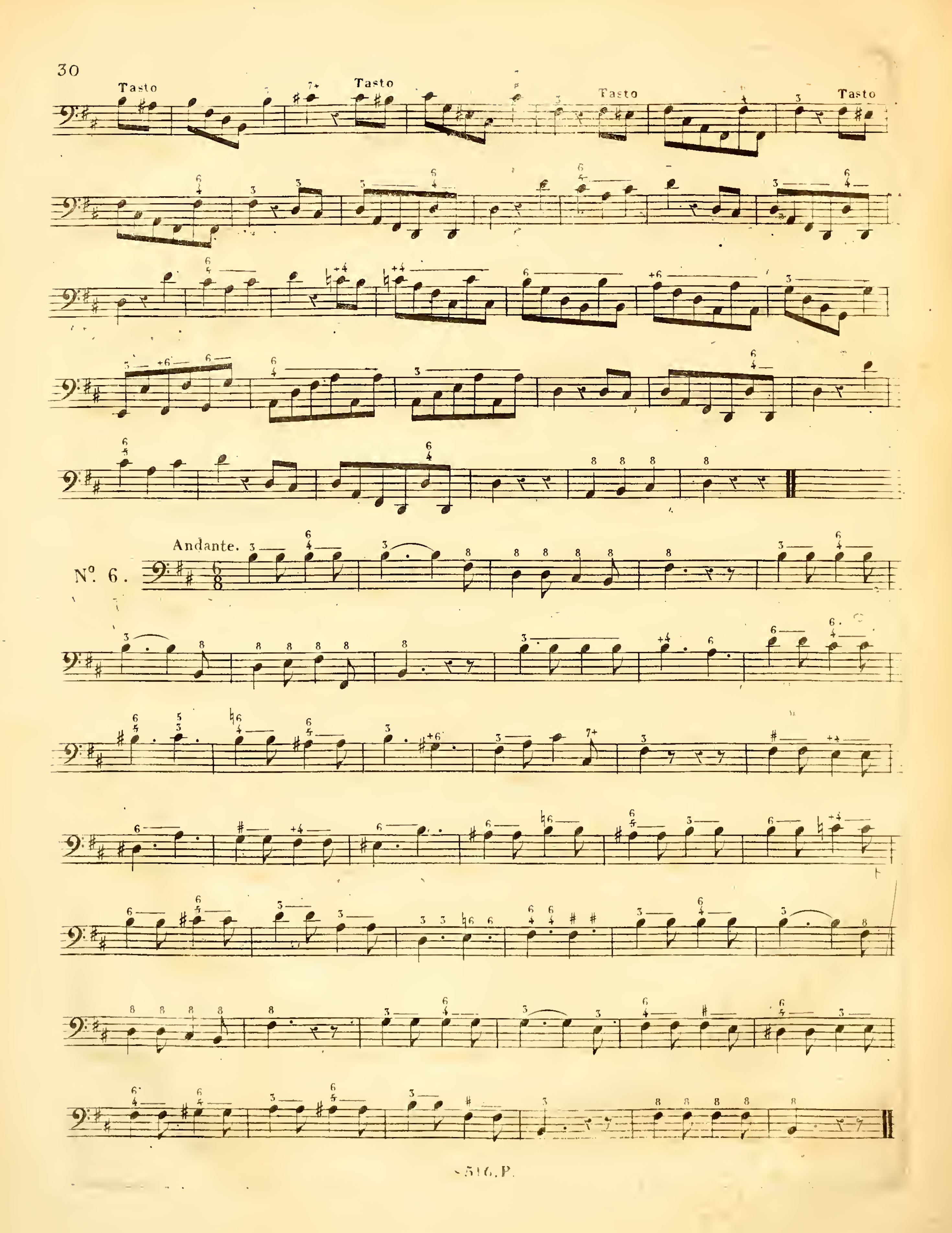
Nº. 4.

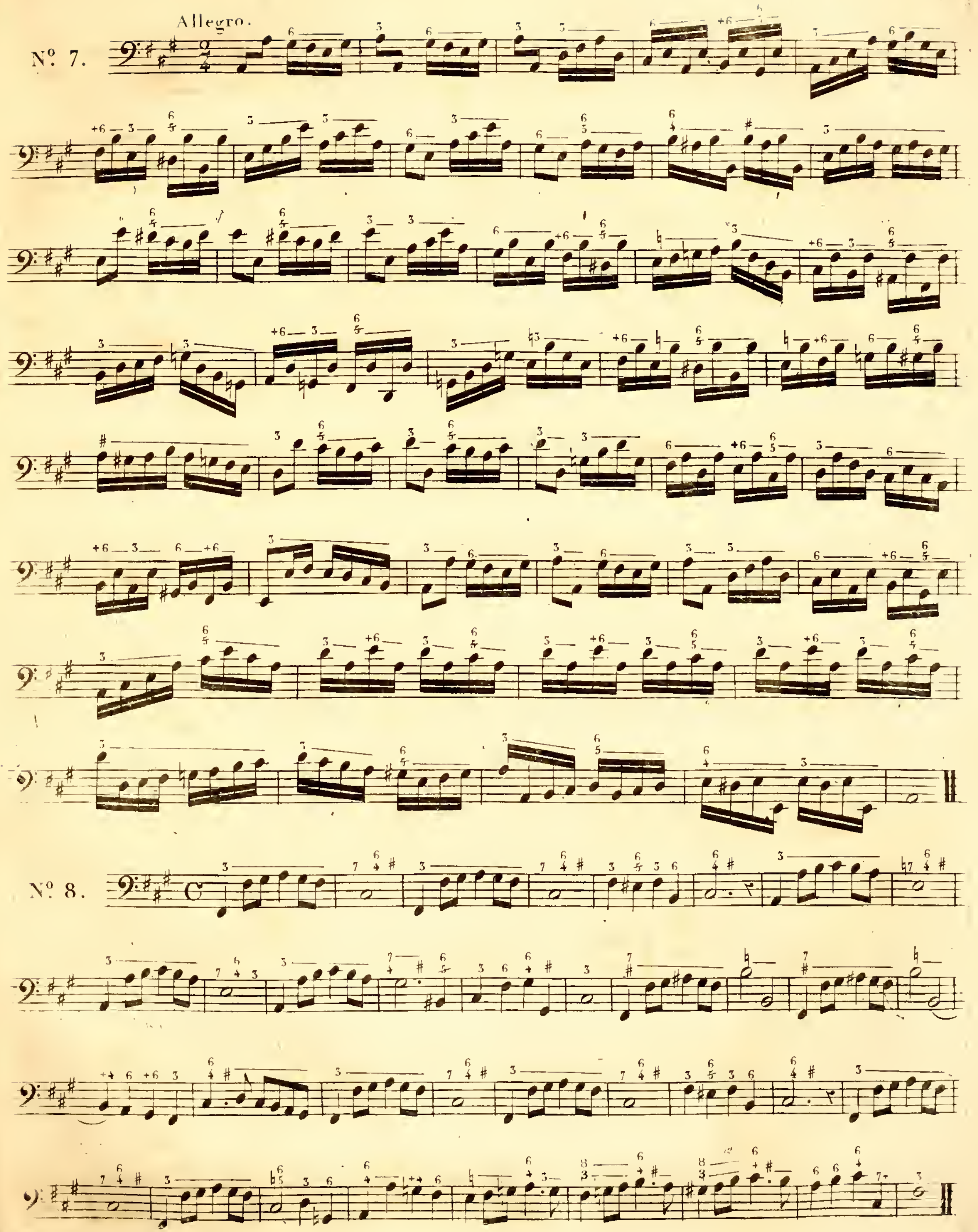
Con moto.

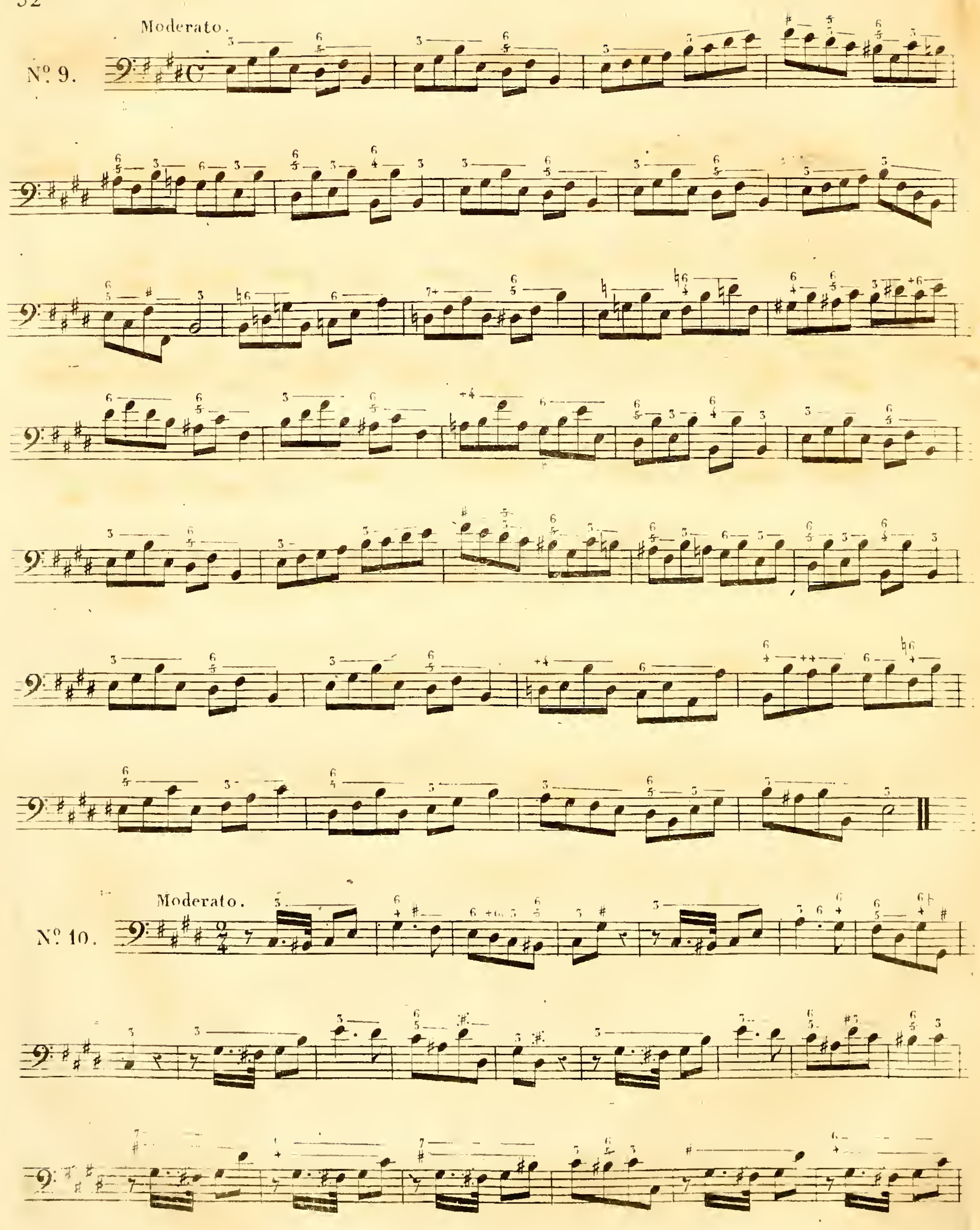
Nº. 5.

Tasto solo.

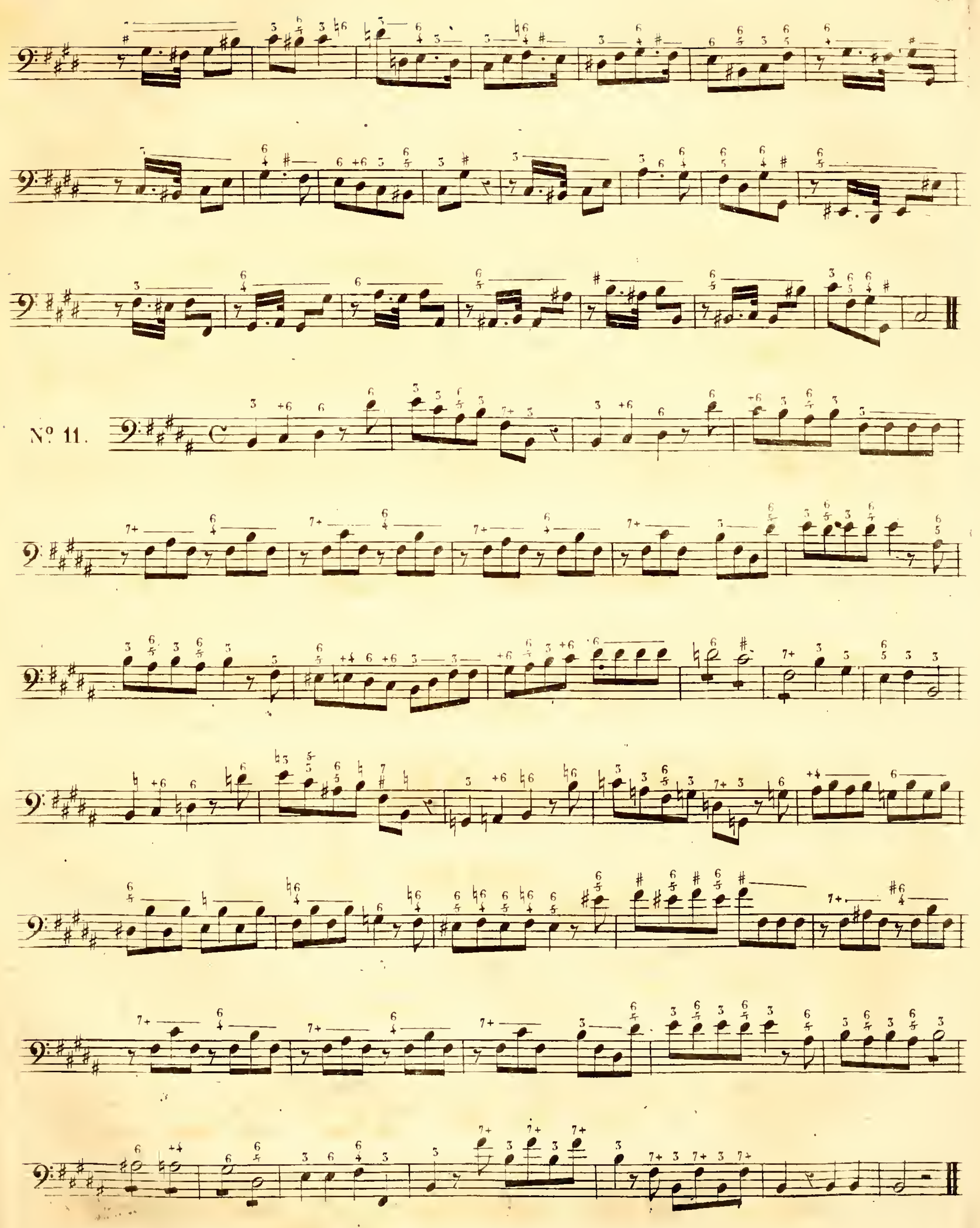
Tasto

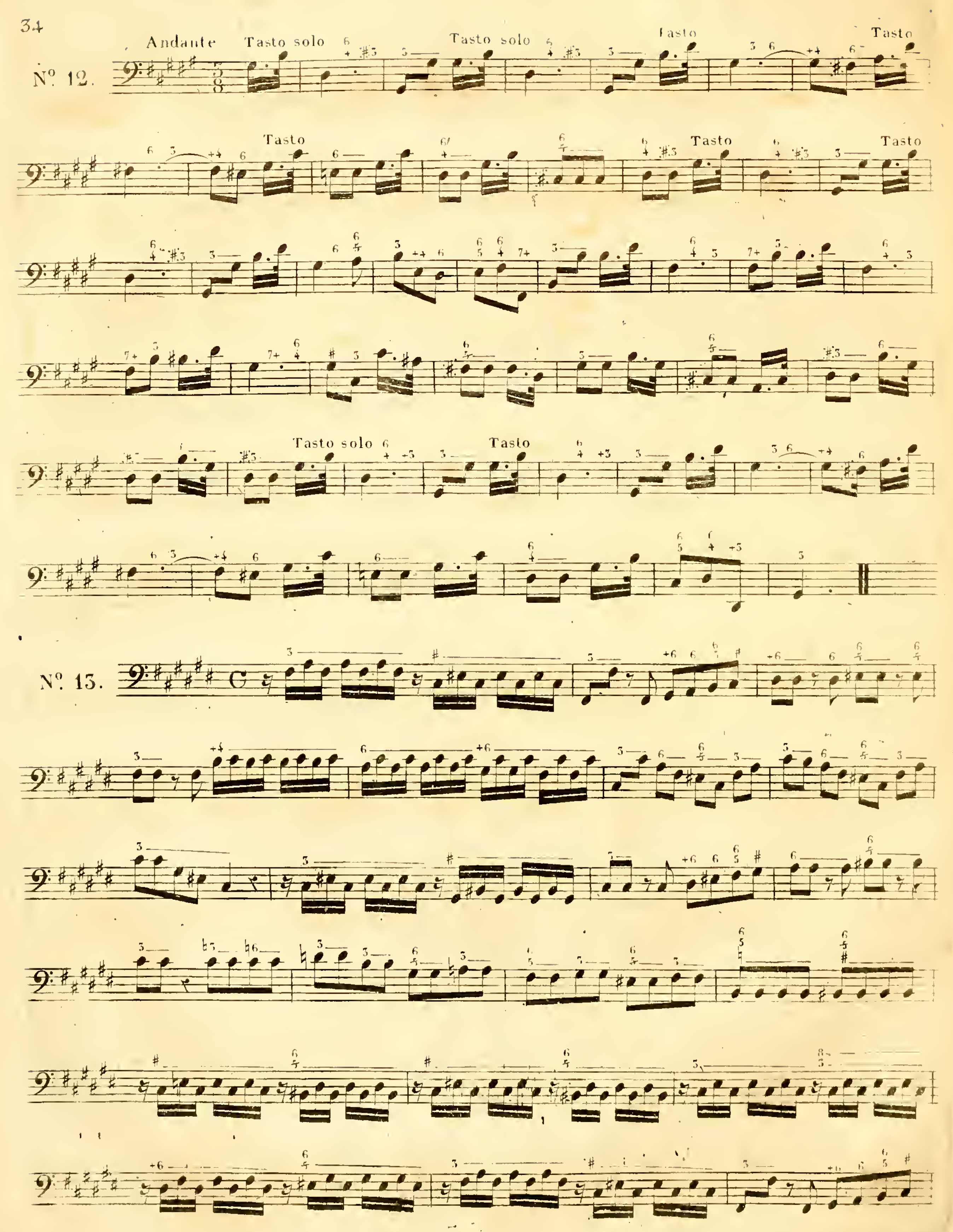

Tasto
Tasto
Tasto
Tasto
Andante.
N°. 6.


Allegro.
Nº. 7.
Nº. 8.

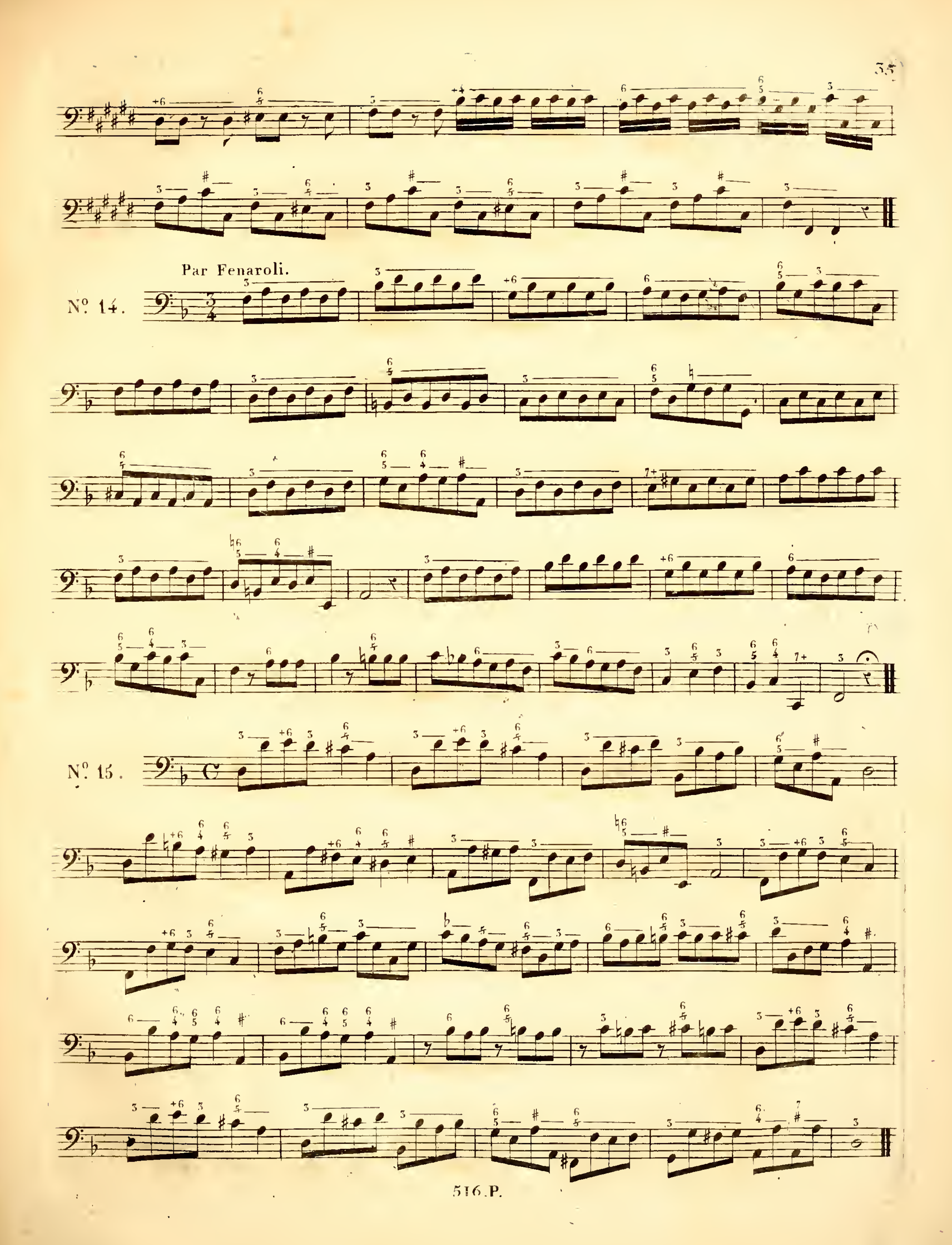


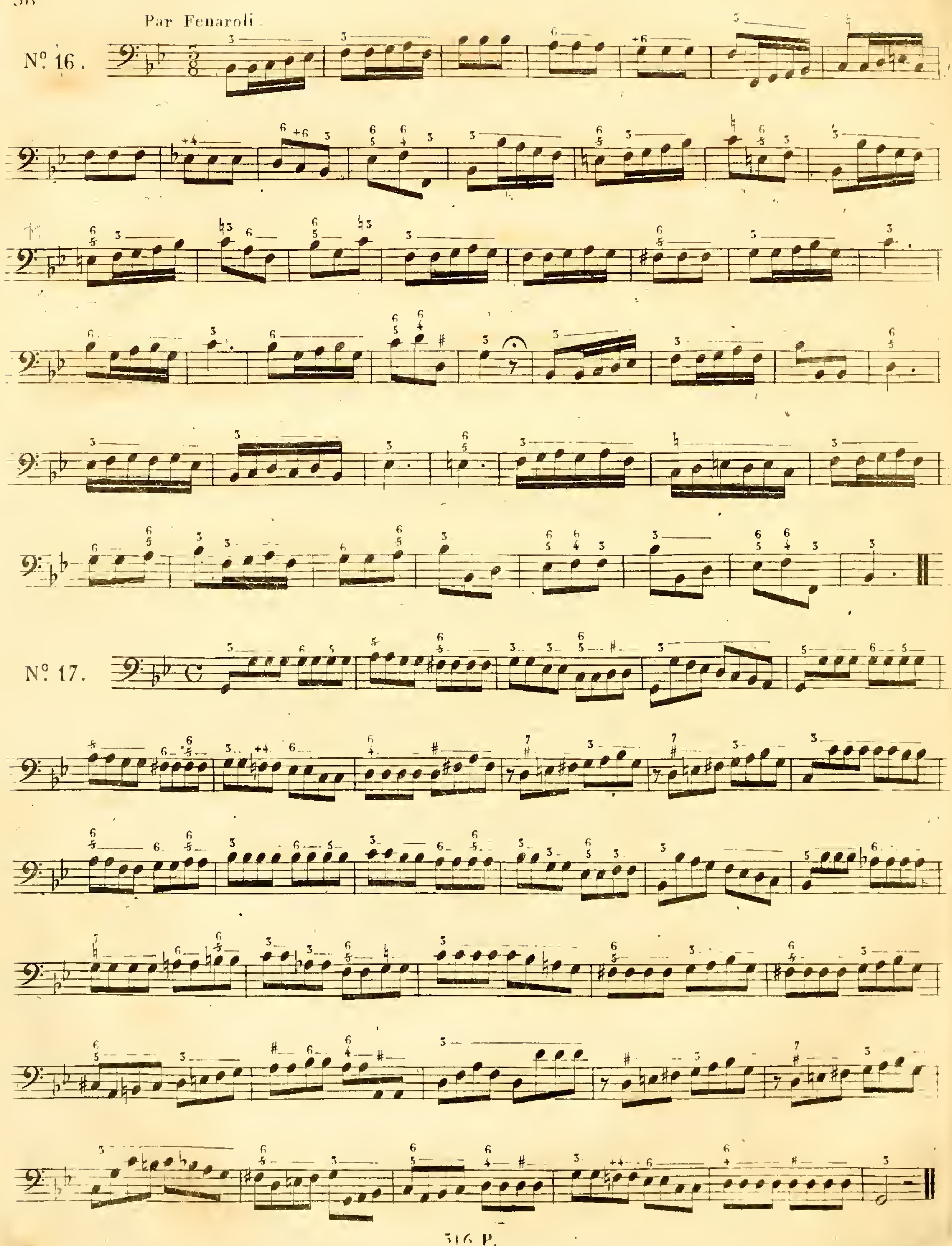
Moderato.
Nº 9.
Moderato.
Nº 10.

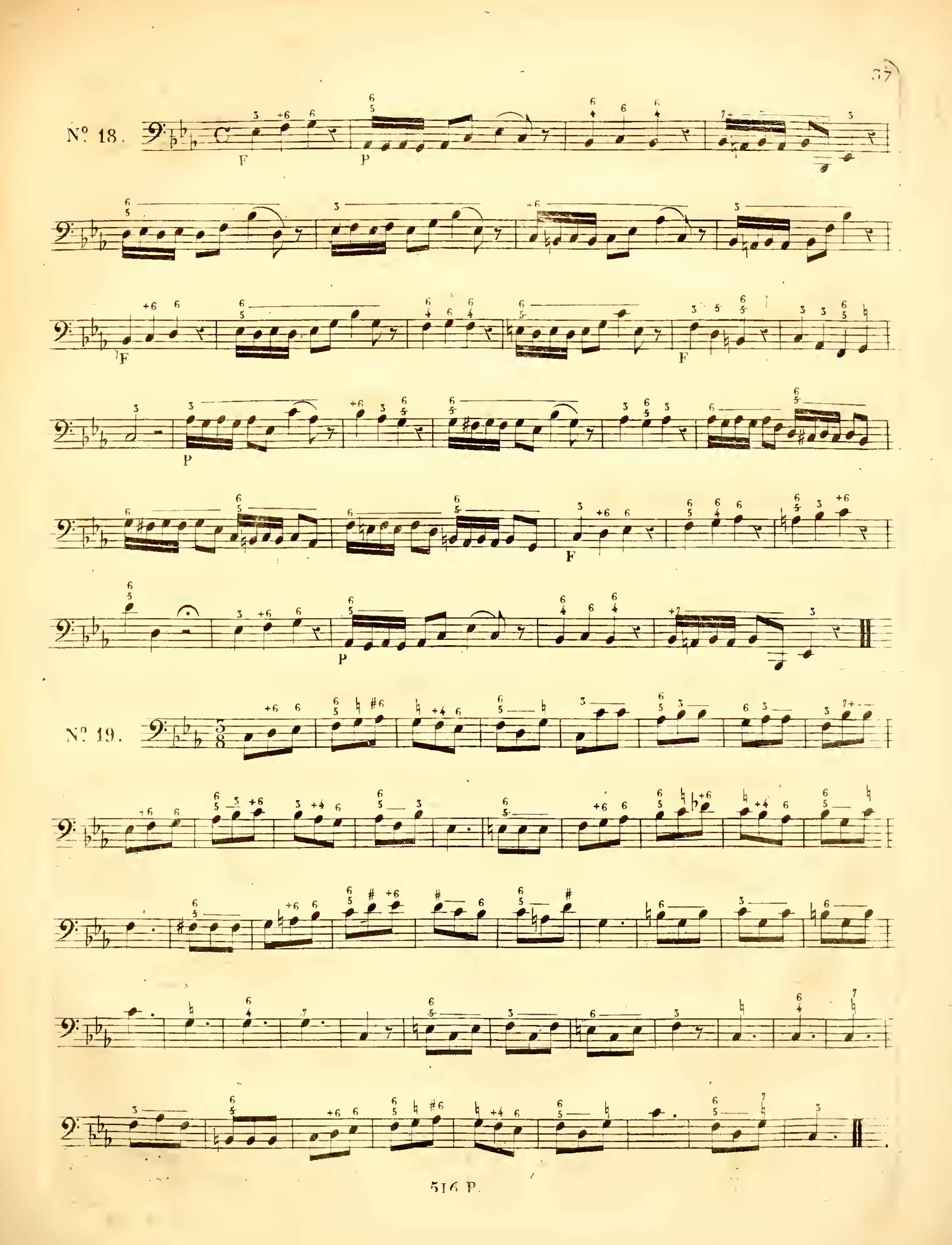

Nº 11.



Andante
Tasto solo
Tasto
Tasto solo
Nº. 12.
Nº. 13.

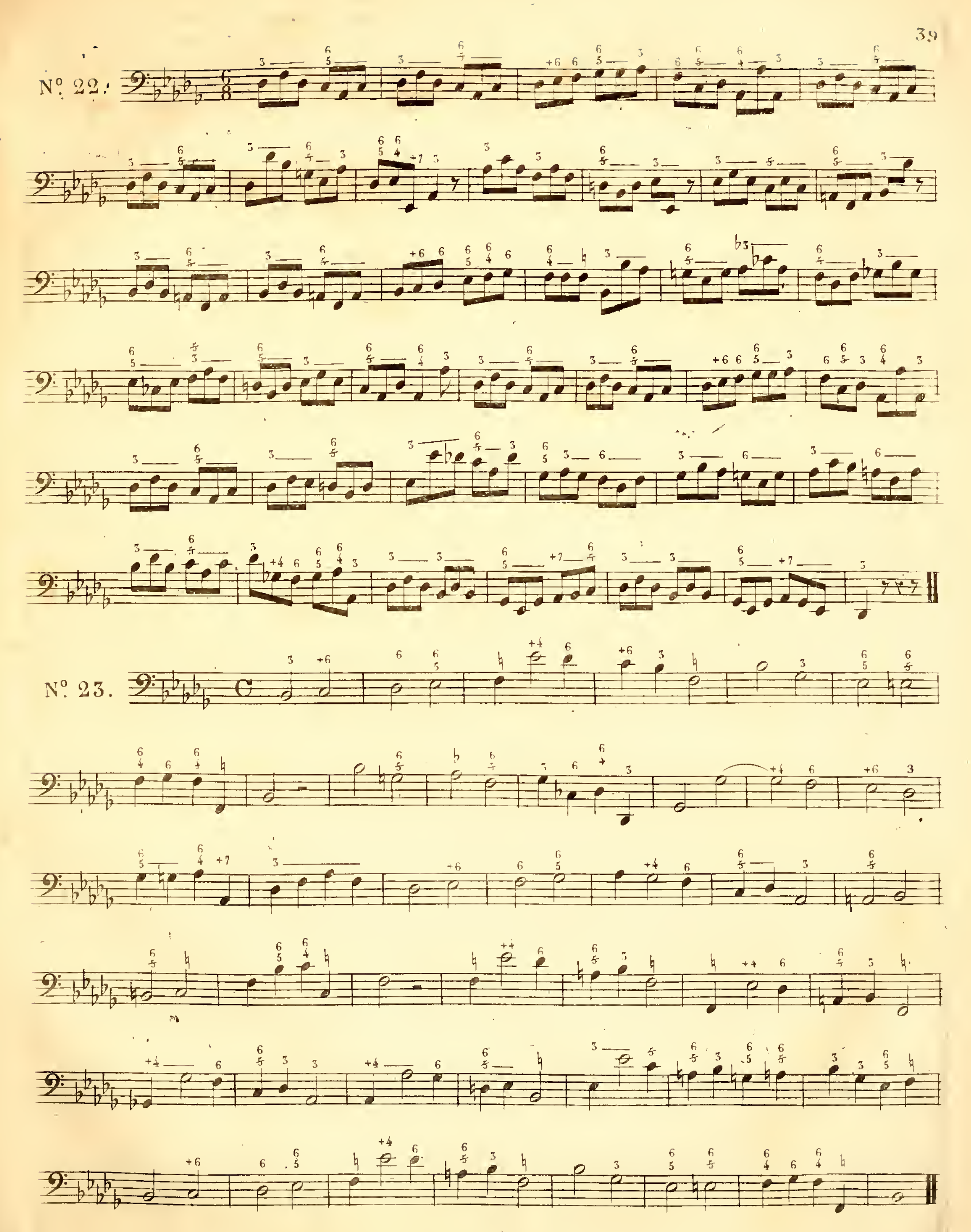

Par Fenaroli.
N° 14.
N° 15.


Par Fenaroli
N° 16.
N° 17.


No. 18.
No. 19.

Nº 20.

Nº 21.
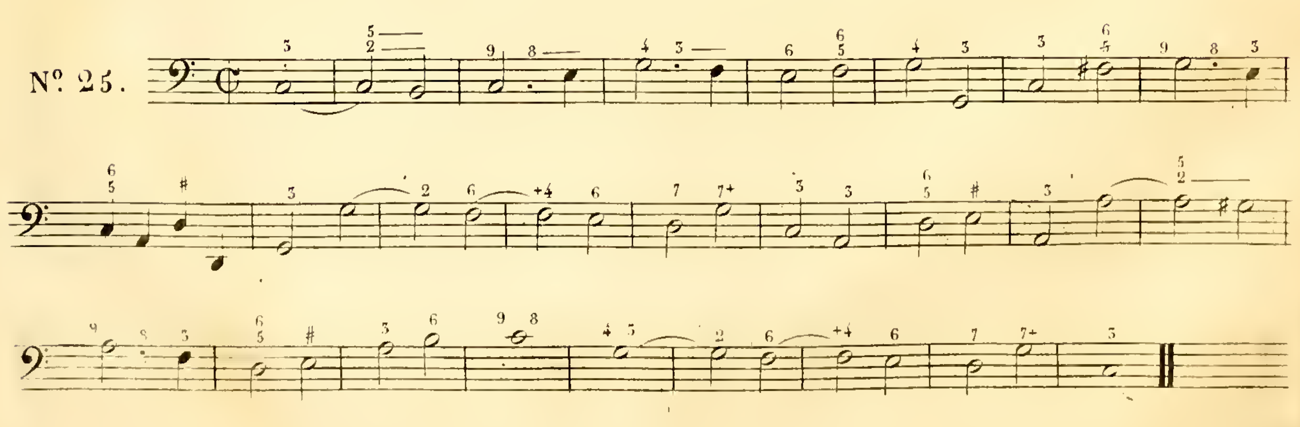


Nº. 22.
Nº. 23.

Nº 24.

EXERCICES

SUR LES RETARDS DE CONSONNANCES.

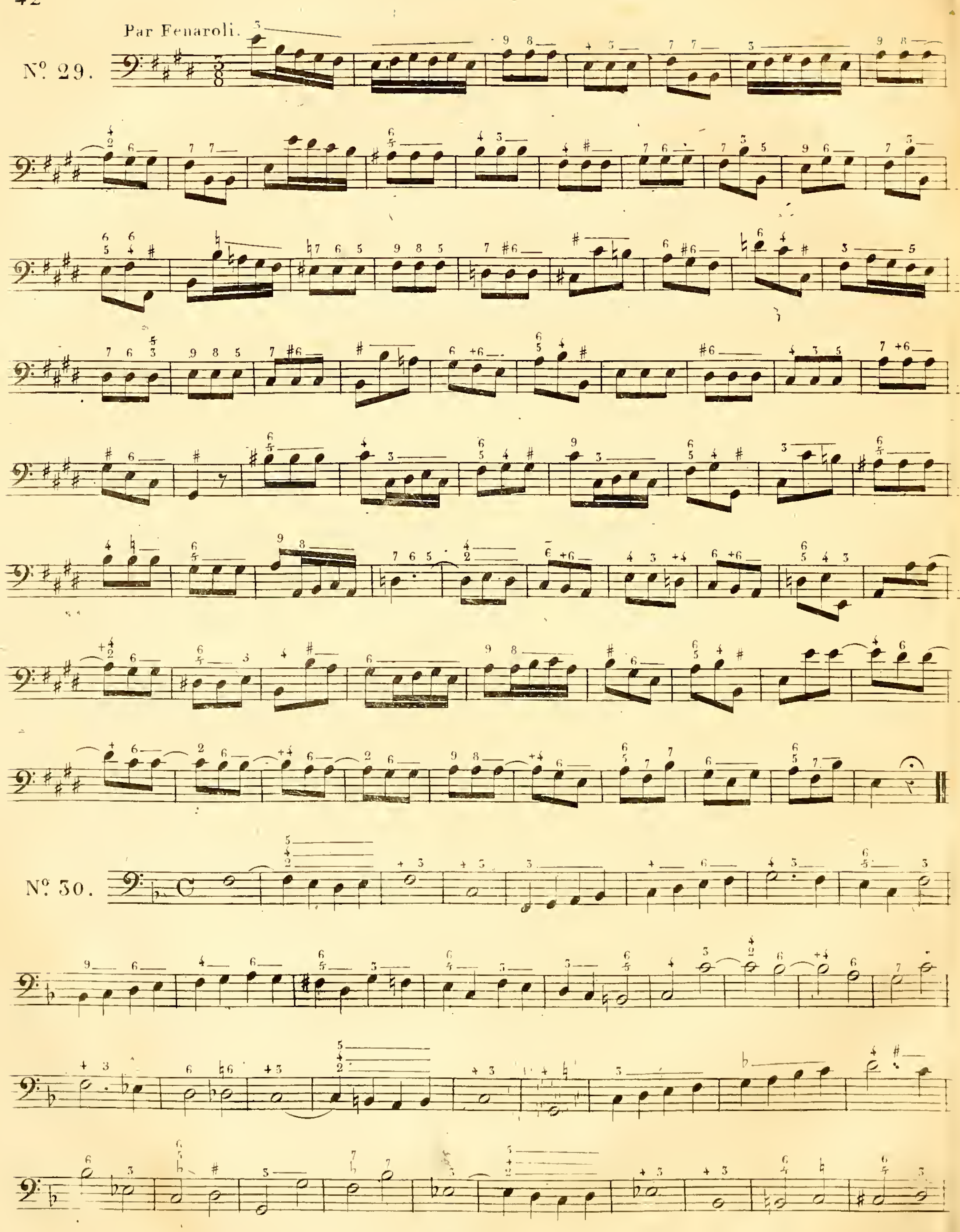
Nº 25.



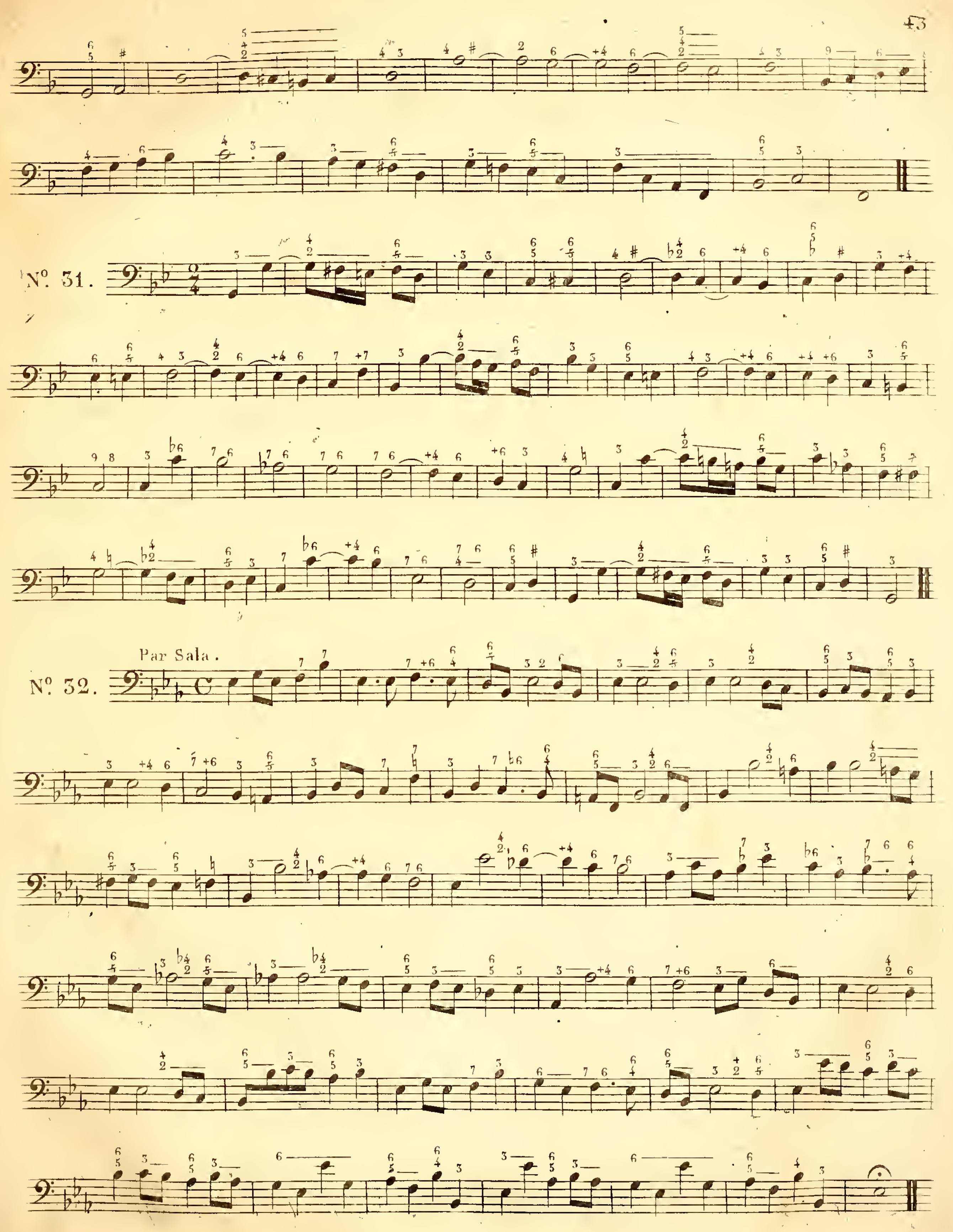
Nº. 26.

Nº. 27.

Nº. 28.



Par Fenaroli.
Nº. 29.
Nº. 30.
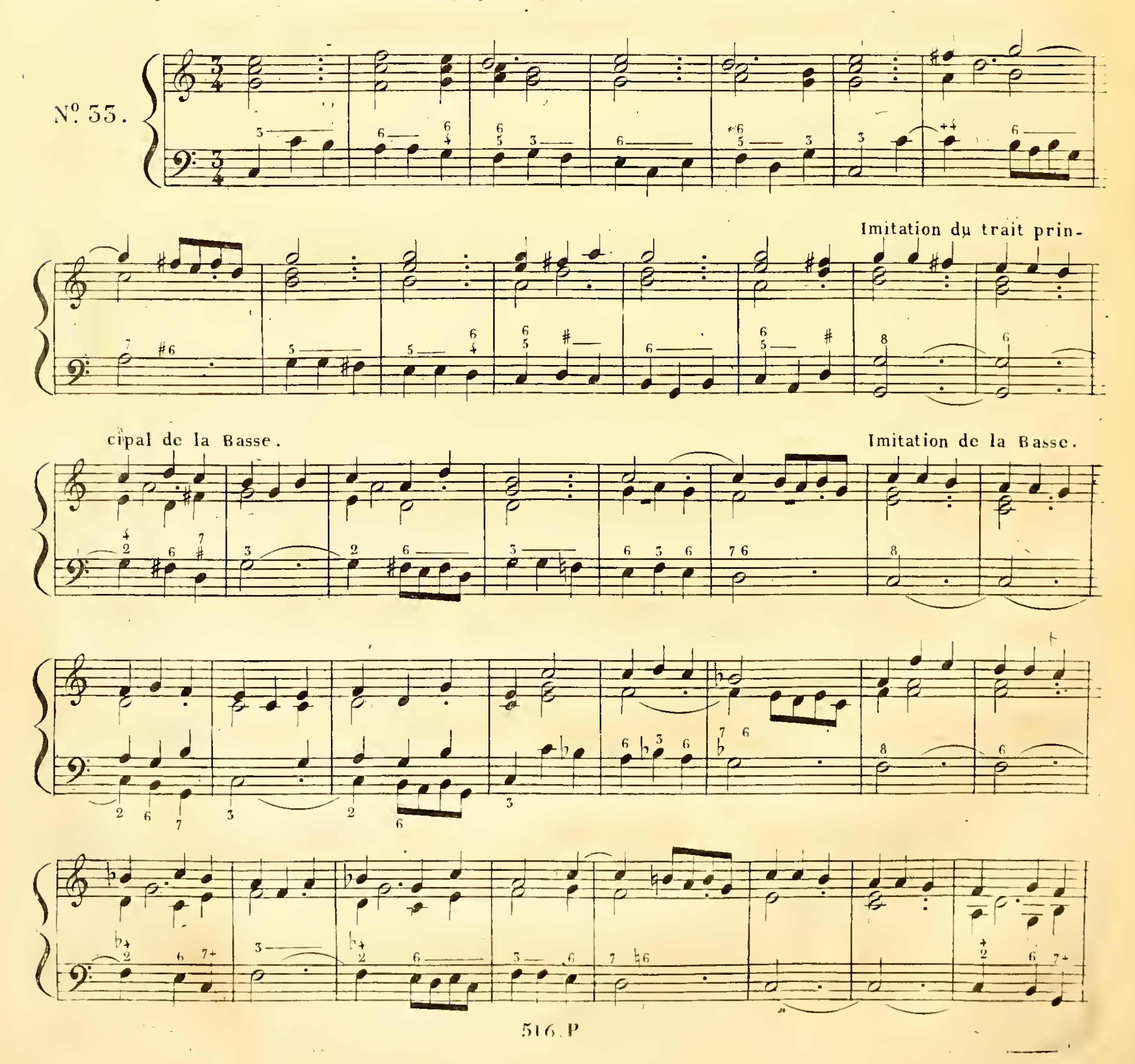


Nº. 31.
Par Sala.
Nº. 32.
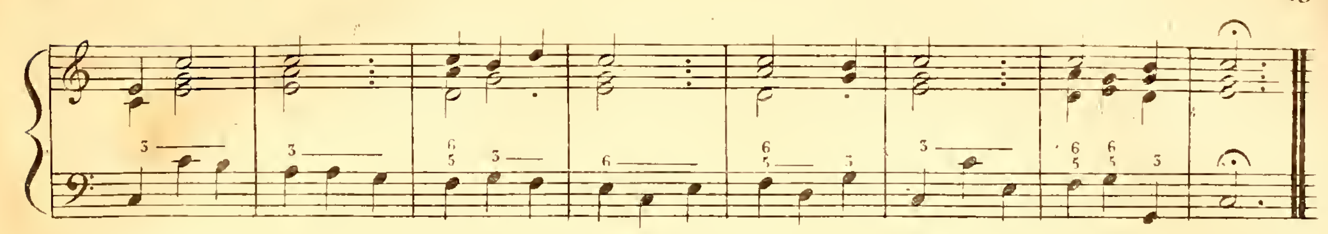
EXERCICES GÉNÉRAUX.

AVERTISSEMENT.

Il est indispensable de se familiariser avec toutes les circonstances harmoniques qui sont répandues dans les exercices précédents avant de passer à ceux-ci, afin de n'avoir plus à s'occuper que de l'élégance des dispositions.

Ce que j'appelle *Élégance de disposition* consiste à faire chanter, autant que possible, l'Accompagnement de la main droite, en imitant les traits de la Basse, lorsque l'occasion s'en présente, ou en adoptant quelque forme principale qu'on conserve jusqu'à la fin de l'exercice. Voici un exemple de cette manière d'accompagner que j'établis sur une Basse de *Sala*.



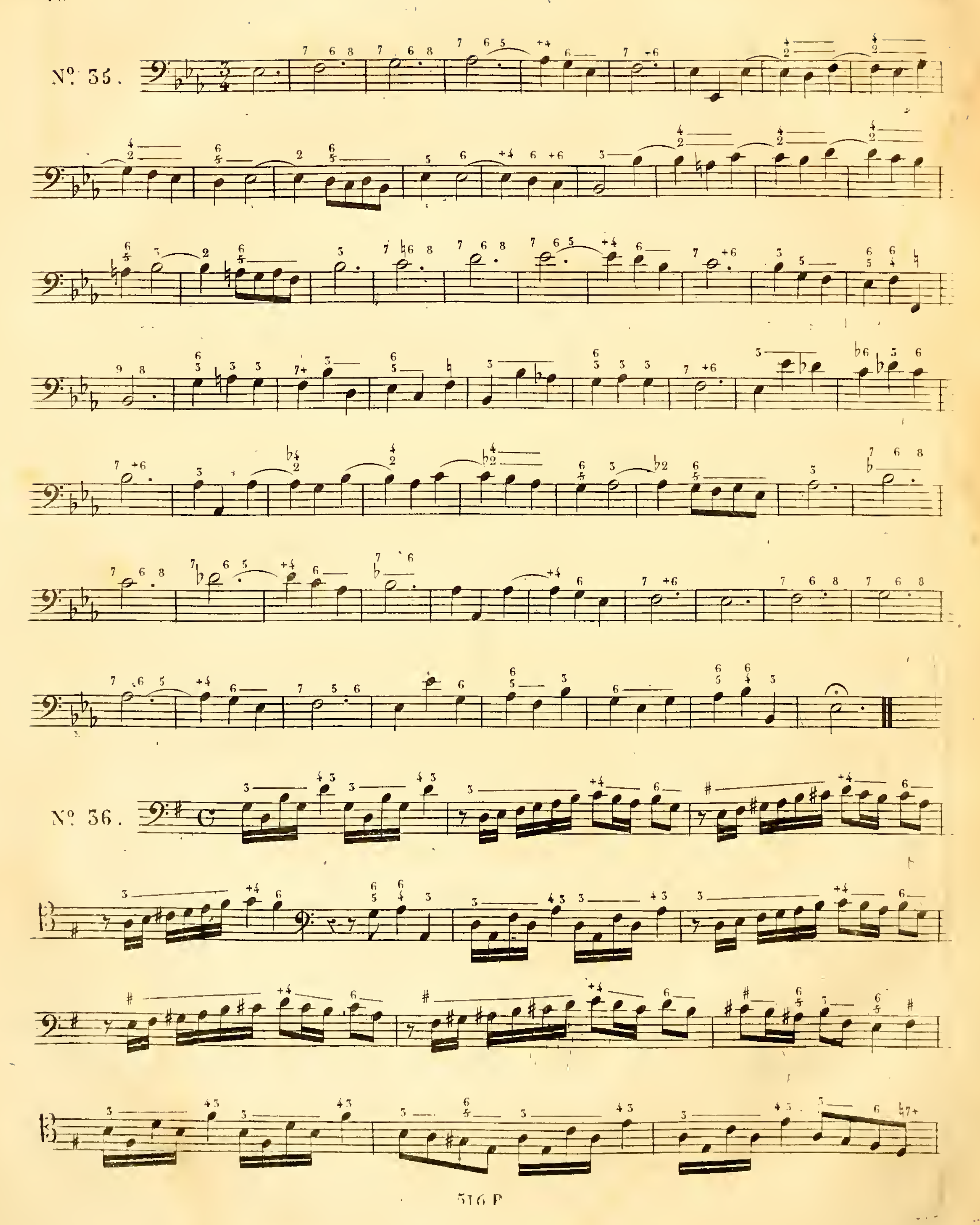


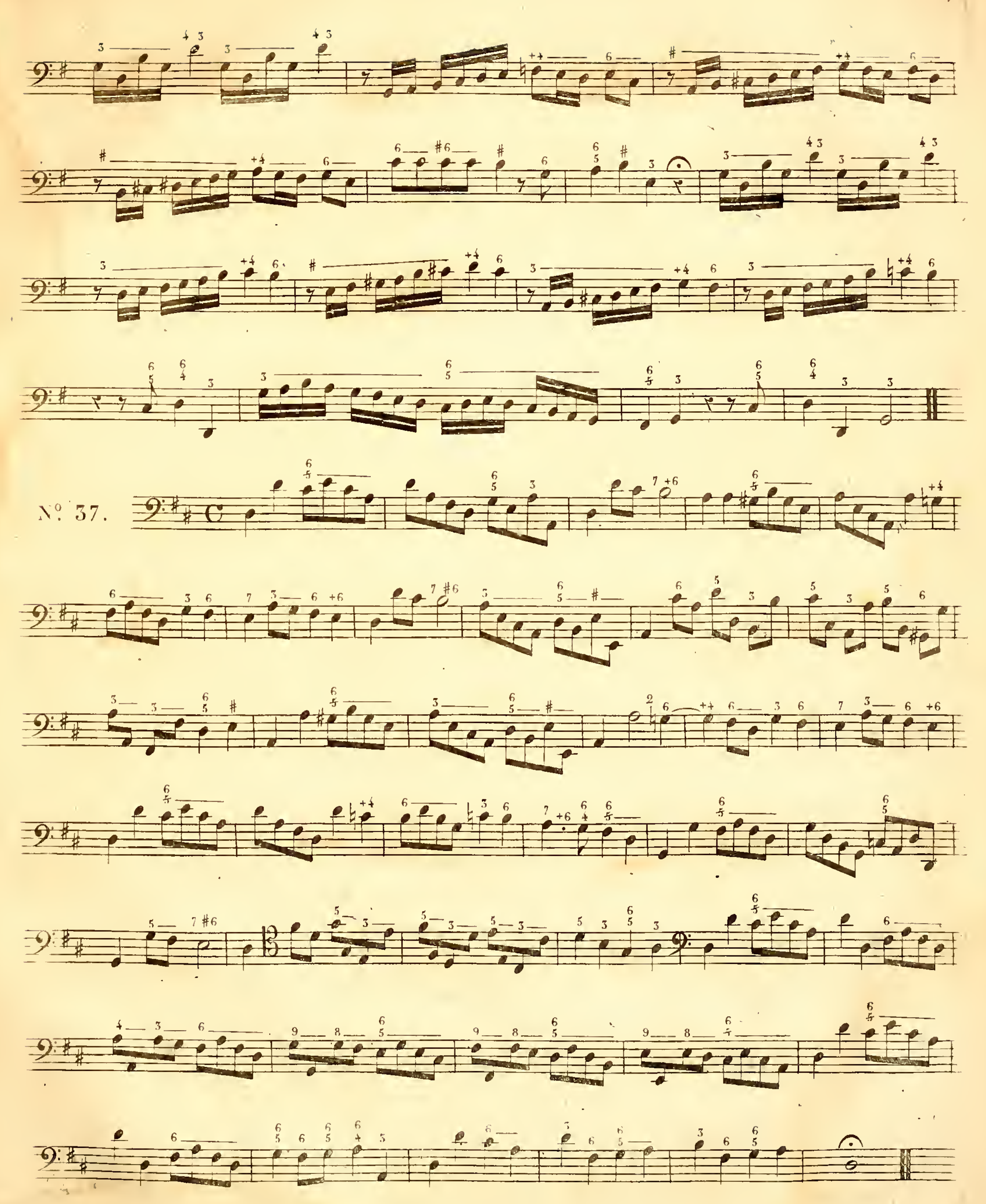
Il est necessaire de s'habituer à accompagner à trois et à quatre parties à volonté; et pour y parvenir il faudra commencer par accompagner toutes les Leçons que je donne à quatre parties, et finir par l'accompagnement à trois.

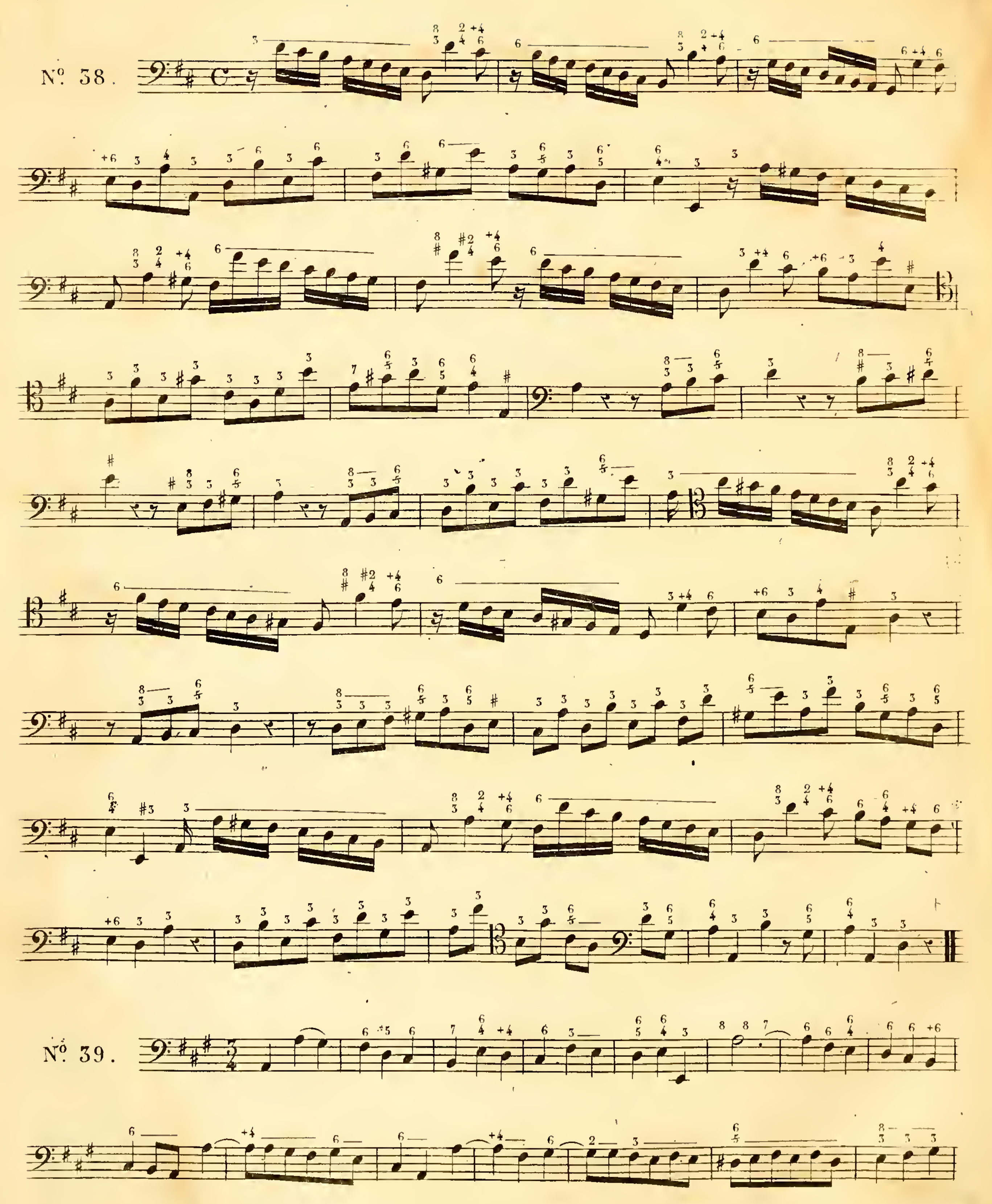
Toutes les Leçons suivantes sont extraites des *Partimenti* de *Durante* et de *Sala*.
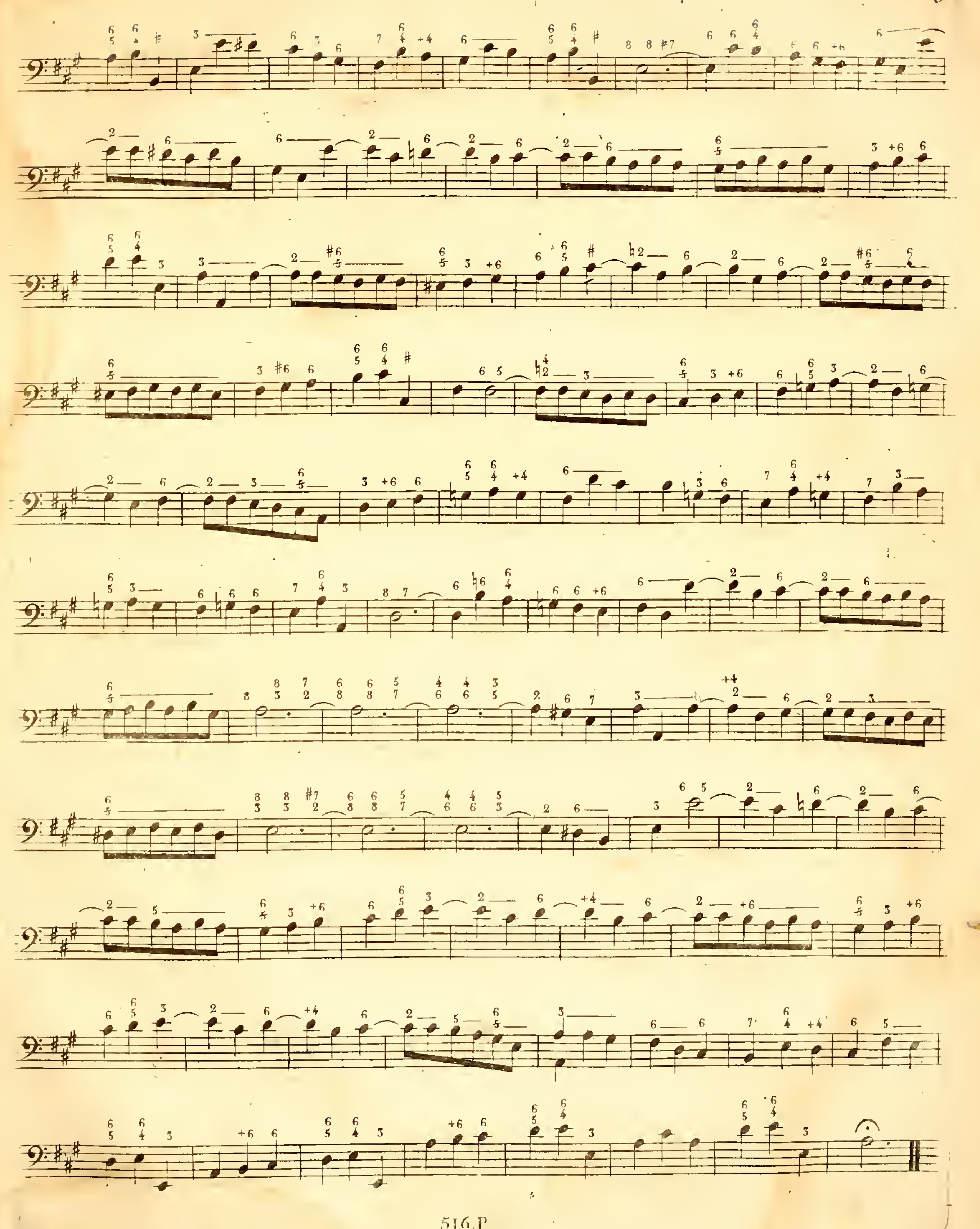
Nº 34.

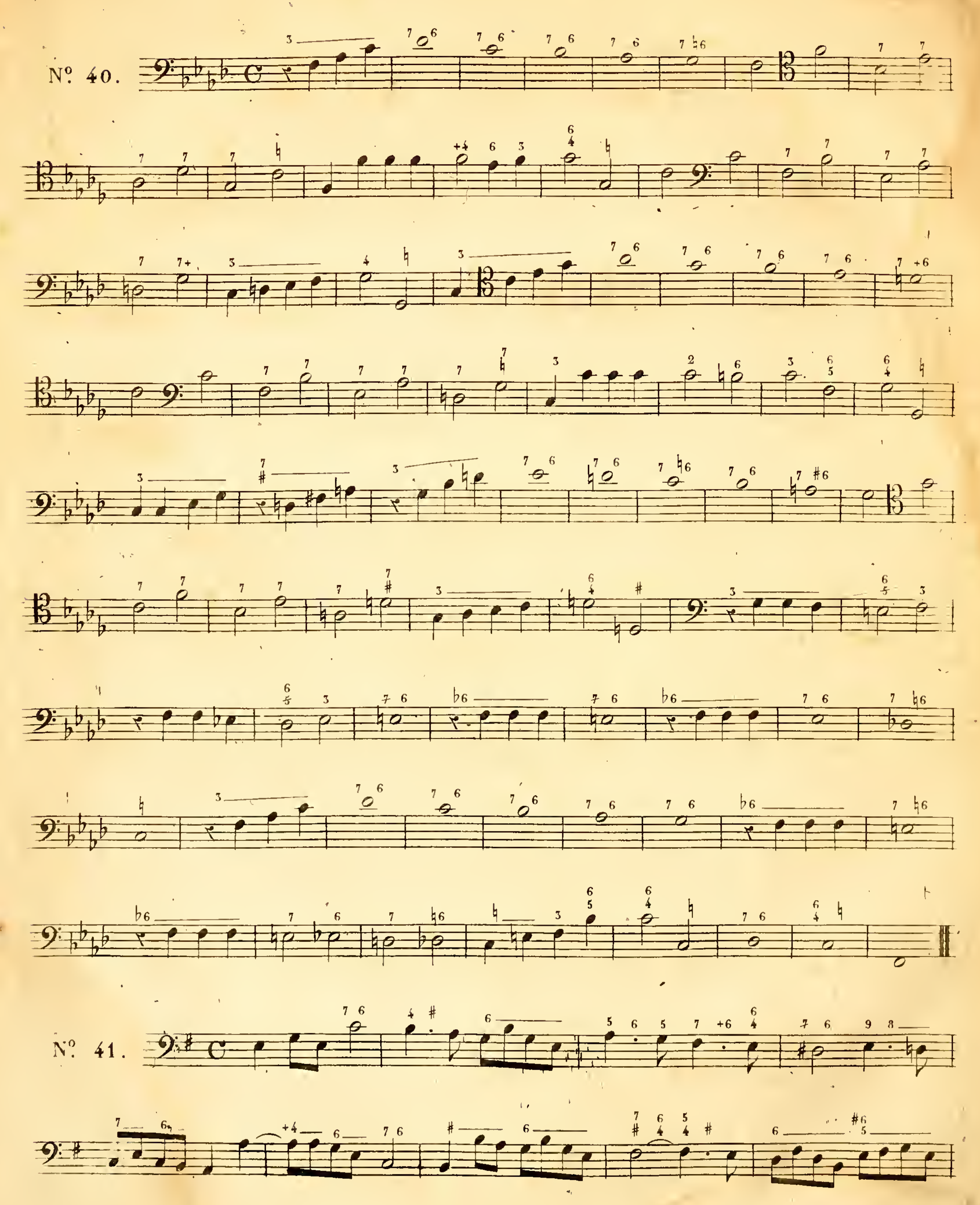
Nº 35.

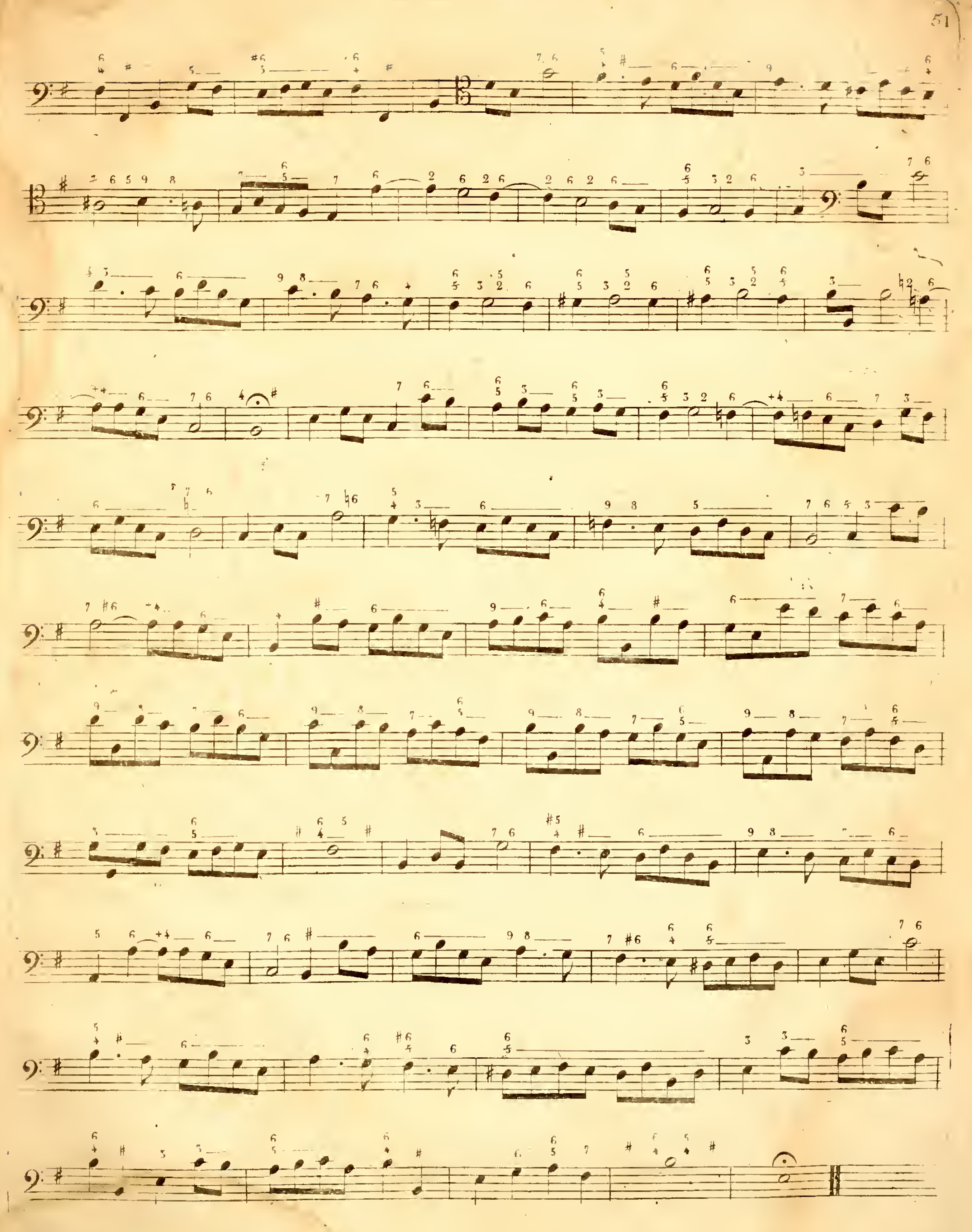


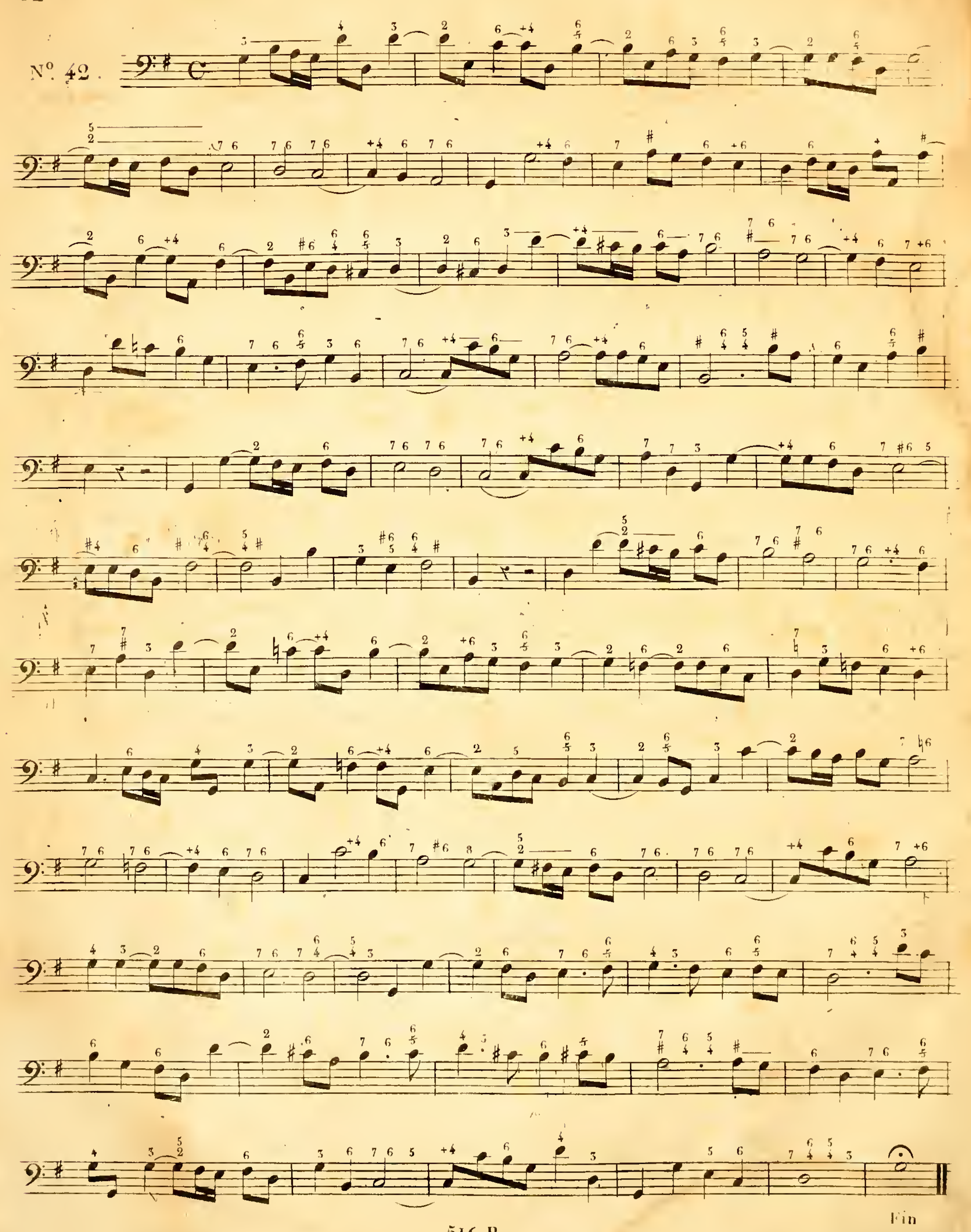

N° 37.


N° 38.
N° 39.




Nº 40.
Nº 41.




N°. 42.
Fin

